

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav slavistických a východoevropských studií

Filologie – Slovanské literatury

Hana M ž o u r k o v á

**Slovinská alienativní poezie**

**The Slovenian Alienation Poetry**

Disertační práce

Vedoucí práce – doc. PhDr. Alenka Jensterle-Doležalová, CSc.

2010



Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité  
prameny a literaturu.

.....



## ÚVODNÍ SLOVO

Tématem naší práce je tzv. alienativní poezie, poezie odcizení, její fikční světy, vazby na starší směry a tendence v poezii i další tematická propojení alienativní lyriky se slovinskou literární tradicí. Alienativní poezie je jednou z množství poetik, které se ve slovinské literatuře objevují na přelomu 50. a 60. let 20. století. Toto období je obvykle označováno jako „zralý modernismus“. Souběžně s jeho nástupem ve své tvorbě pokračuje i meziválečná básnická generace (Božo Vodušek, Edvard Kocbek aj.) a básníci novoromantického (intimistického) proudu 50. let. Prvky novoromantismu je možné vysledovat u většiny lyriků přelomu 50. a 60. let.

Kromě rozvíjení odkazu meziválečné avantgardy (nového expresionismu, nového symbolismu, nadrealismu aj.) se v téže době poezie otevírá vlivům moderních filozofických směrů, mezi něž patří Adornova sociální filozofie neomarxismu, Heideggerova fenomenologie a především filozofie existence, která byla jedním ze základních konstitučních prvků poezie odcizení.

Hlavními rysy alienativní poezie jsou motivy odcizení, existenciální úzkosti, hrůzy, smrti a absurda, které se projevují především v rovině výstavby lyrického subjektu, jemuž byla odňata možnost transcendence – v podobě přírody, Boha či erotiky. Možnost přesahu buď zcela chybí, nebo je nezvratně narušena, popřípadě je postavena ve své negativní podobě.

Básníci, které chápeme jako základní představitele poezie odcizení – Dane Zajc, Veno Taufer a Gregor Strniša – publikují své básnické prvotiny na sklonku 50. let 20. století. Svetlana Makarovičová, kterou jsme vybrali jako poslední členku čtveřice, jako pokračovatelku linie alienativní lyriky, a především jako tvůrkyni její svébytné podoby, sice přichází s první sbírkou v roce 1964, v naší práci se však věnujeme (zralému) jádru její specifické alienativní poetiky, tj. poezii první poloviny 70. let. Všichni jmenovaní básníci ve své poezii využívají témata filozofie existence a modernistické formální prvky. Způsoby, jimiž tato témata ztvárňují, i formy, které využívají, jsou však často velmi odlišné, stejně jako je různá podoba lyrického subjektu jejich poezie. Alienativní básníci se liší rovněž v míře vlivu nové romantiky na jejich poezii.

Naši práci jsme rozdělili na několik částí: úvodní, v níž podáváme přehled slovinské kulturně-historické situace přelomu 50. a 60. let 20. století; první díl, který se věnuje fikčním světům v alienativní lyrice; druhý díl, zkoumající vazby alienativní lyriky k poezii od romantismu do konce 50. let 20. století; třetí díl, v němž se zaměřujeme na vztah alienativní

poezie a lidové balady, ve druhé kapitole pak na vztah k poezii s válečnou tematikou; a závěr, v němž shrnujeme naše zjištění.

Naši práci tedy otevíráme úvodní částí, v níž nastíníme kulturně-politickou situaci ve Slovinsku v rámci Jugoslávie (od konce 50. let a v 60. letech 20. století). Krátce také shrneme poválečný vývoj chorvatské lyriky, neboť zde nacházíme několik styčných bodů s vývojem ve Slovinsku. Ačkoli jsme v průběhu naší práce několikrát uvažovali o zařazení krátké kapitoly o kulturně politické situaci v Československu 60. let 20. století, při hlubším studiu se ukázalo, že přestože ani v této době nezanikly česko-slovinské kulturní styky, spolupráce a obousměrný vliv probíhaly především v rovině mezilidských vztahů. Literatura (i poezie) obou národů byla sice poměrně hojně překládána, nicméně vývoj poezie měl jiný průběh, a tak by hledání styčných bodů nepřineslo mnoho výsledků.

Naopak jako velmi přínosné se ukázalo zaměření se na slovinské literární časopisy přelomu 50. a 60. let, neboť ty nejen ve Slovinsku (ale například i v Chorvatsku) utvářely myšlenkové zázemí, ne pouze pro literaturu, ale pro celou tehdejší slovinskou kulturu.

Na kapitolu o nejvýznamnějších literárních periodikách navazujeme pokusem o zasazení alienativní lyriky do řečiště slovinské lyriky po druhé světové válce. Nejprve uvažujeme nad různými přístupy několika významných studií na toto téma a po literárně-historickém pohledu na možnosti strukturace slovinské poezie druhé poloviny 20. století se pokoušíme zprostředkovat situaci ve slovinské lyrice v okamžiku, kdy se objevily první sbírky alienativních tvůrců. V té době je stále živá intimistická poezie, intimisté (např. Kajetan Kovič či Ivan Minatti) vydávají své nejlepší sbírky. Proto se v této kapitole ještě vracíme do období na přelomu 40. a 50. let 20. století, kdy se objevují prvotiny intimistických básníků, a sledujeme další vývoj intimismu v 50. letech 20. století až do okamžiku, kdy nastupují se svými prvními sbírkami alienativní básníci. Kapitolu o alienativní lyrice, kterou zde představujeme také v jejím vztahu k evropskému myšlení 20. století, záměrně pojmáme částečně jako literárněhistorický úvod, v dalších oddílech naší práce se alienativní lyrice věnujeme i z jiných hledisek.

Úvodní část uzavírá zastavení u několika básníků – Boža Voduška, Edvarda Kocbeka, Saši Vegriové a Nika Grafenauera –, kteří byli buď tvůrčími soupeřícími, nebo alespoň svou tvorbou blízcí alienativním lyrikům, přesto jejich tvorbu nechápeme jako alienativní, pouze v určitých ohledech blízkou. K poezii uvedených lyriků se budeme v dalších oddílech práce mnohokrát vracet, neboť nám poslouží pro rozšíření perspektivy fikčních světů alienativní poezie a k jejich komparativnímu zasazení do širších souvislostí.

V prvním a ústředním dílu naší práce se věnujeme teoretickému vymezení pojmu fikční svět v lyrice. Sledujeme výsledky zkoumání v této oblasti a východiskem pro naše další úvahy jsou především myšlenky Miroslava Červenky, který prokázal relevantnost pojmu fikční svět i pro lyriku, přestože doménou tohoto bádání byl ještě do nedávné doby především narativ. Červenkovu dílo zůstalo bohužel nedokončené. V naší práci se snažíme Červenkovy teze dále rozvíjet, především nás zajímají možnosti typologizace lyrického subjektu. Kapitoly o fikčních světech v alienativní lyrice chceme podpořit zejména Červenkovy myšlenky o lyrickém subjektu jako konstituentu lyrického fikčního světa.

Pro popis fikčních světů alienativní poezie jsme zvolili ranou lyriku básníků Daneho Zajce, Vena Taufera a Gregora Strniši (tvorbu mezi lety 1958–1963) a první umělecký vrchol tvorby Svetlany Makarovičové – básně první poloviny 70. let 20. století. Prostřednictvím podrobného zachycení fikčních světů alienativní lyriky hledáme specifické podoby lyrického subjektu (lyrický subjekt totiž v mnoha alienativních básních jakoby mizí, je nahrazen (sebe)oslovující druhou osobou, je to však stále on, kdo utváří fikční svět). Rovněž se zaměřujeme na témata a motivy těchto fikčních světů, a to jak na autorské, individuální motivy a témata, tak na *topoi*<sup>1</sup> alienativní poetiky, tzn. na témata či motivy, které se objevují u vícera (alienativních) básníků, a na jejich podoby a proměny. Jelikož jsou témata alienativní poezie úzce spjata s myšlenkami existencialismu či z něj přímo vycházejí, zapojujeme na příslušných místech myšlenky filozofie existence i do naší interpretace fikčních světů alienativní lyriky.

Poetika alienativní lyriky je velmi svébytná a komplikovaná, a to ze dvou hlavních důvodů: kromě myšlenkové vázanosti na filozofii existencialismu je to i kvůli velkému množství rysů jiných básnických směrů a stylů. Ve druhém dílu naší práce se proto soustředíme na postavení alienativní poetiky ve slovinské literatuře z hlediska vazeb na dosavadní vývoj poezie a na prvky jiných poetik, které rovněž utvářejí podobu alienativní lyriky. U všech alienativních básníků nacházíme vazbu na slovinský (novo)romantismus, nesporný je i vliv symbolismu slovinské moderny, především poezie Josipa Murna. V Murnově lyrice se totiž ústředními tématy stalo odcizení a existenciální úzkost a tato témata byla klíčová i pro alienativní poezii. Neméně důležitá je vazba alienativní poezie na slovinskou expresionistickou poezii. Z tohoto hlediska je nejvýraznější vztah k básním Boža Voduška, přestože i v jeho případě lze hovořit pouze o rysech expresionismu, nikoli o expresionistické lyrice jako takové. Zajímavá zjištění skýtá i podrobnější pohled na užívání a

---

<sup>1</sup> Dle E. R. Curtiuse (1998).

symboliku barev (jeden z hlavních rysů expresionistické poetiky) v alienativní poezii. V neposlední řadě nelze přehlédnout skutečnost, že v jistých aspektech se alienativní poezie vztahuje i k slovinskému nadrealismu.

Ve třetím, posledním dílu naší práce se zaměřujeme na vztah alienativní lyriky a tradičních témat slovinské poezie. Vybrali jsme dvě témata, která v určitých obdobích literárního vývoje přejímala podobu svébytného mýtu. V první kapitole nás zajímá vztah alienativní poezie k lidové slovesnosti, především ke slovinské lidové baladě. V centru naší pozornosti bude tedy především poezie Svetlany Makarovičové. Tato autorka využívá formu i motivy tradiční lidové balady, osobitým způsobem je však přetváří do autorské poetiky. Také poezie Vena Taufera a Gregora Strniši je svým způsobem spjata s lidovou baladou, oba básníci, stejně jako Makarovičová, totiž dědictví lidové písně využili k výstavbě poetiky zralého modernismu a zároveň tento odkaz aktualizovali.

V další kapitole se věnujeme tradičnímu tématu slovinské lyriky 2. poloviny 20. století, tématu boje za svobodu, které zanechalo v literatuře nejvýraznější otisk v prvních poválečných letech, na konci let padesátých však bylo jeho básnické zpodobnění zcela jiné. V této kapitole ukazujeme, jak se téma druhé světové války a odporu proti nepříteli proměňovalo od druhé poloviny 40. let 20. století až do doby nástupu alienativní poezie a jak je motiv hrdinské smrti zpracován v poezii Daneho Zajce a Vena Taufera.

V závěrečné části shrnujeme naše zjištění o alienativní poezii, jejích fikčních světech, vztazích mezi fikčními světy jednotlivých autorů i vzájemné vazby mezi nimi. Analyzujeme také výsledky zkoumání vztahu alienativní lyriky k dalším básnickým směrům od romantismu až do poloviny 20. století a vztahu alienativní lyriky k tradičním formám či tématům slovinské literatury.

Chtěla bych poděkovat lidem, bez jejichž pomoci by tato práce patrně nevznikla: své školitelce paní docentce Alence Jensterle-Doležalové za podporu a chápavé vedení během studia, za její cenné připomínky a rady. Velmi děkuji také paní profesorce Ireně Novak-Popovové z lublaňské univerzity za pomoc při hledání cest do hlubin alienativní poezie a panu profesoru Marku Juvanovi za cenné rady v oblasti literární teorie i filozofie. Panu profesoru Svatoňovi bych chtěla poděkovat za obohacující semináře slovanských literatur a za povzbuzující slova. V neposlední řadě bych chtěla vyjádřit dík své rodině, která mě po celou dobu psaní velmi podporovala a pomáhala mi zajistit potřebný čas a klidné prostředí pro studium.





## OBSAH

---

<b>ÚVODNÍ SLOVO</b>	<b>5</b>
<b>ÚVODNÍ ČÁST (KONTEXT: SLOVINSKO NA PŘELOMU 50. A 60. LET 20. STOLETÍ)</b>	<b>14</b>
<b>1. Kulturně-politická situace ve Slovinsku v rámci Jugoslávie na přelomu 50. a 60. let 20. století</b>	<b>14</b>
<b>1.1 Politické směřování Jugoslávie</b>	<b>14</b>
1.11 Ekonomická situace a vnitřní politika Jugoslávie	14
1.12 Národnostní situace	16
1.13 Jugoslávská zahraniční politika	16
1.14 Tendence liberalizace a události bouřlivého roku 1968	17
<b>2. Myšlenkové zázemí slovinské literatury – literární časopisy</b>	<b>19</b>
<b>2.1 <i>Revija 57</i> (1957–1958)</b>	<b>19</b>
<b>2.2 <i>Perspektive</i> (1960–1964)</b>	<b>20</b>
<b>3. Nástin situace slovinské poezie na přelomu 50. a 60. let 20. století</b>	<b>24</b>
<b>3.1 Slovinská lyrika 2. poloviny 20. století (literárněhistorické hledisko)</b>	<b>24</b>
3.11 Boris Paternu	25
3.12 Janko Kos	25
3.13 Denis Poniž	27
3.14 Irena Novak-Popovová	29
<b>3.2 Slovinská lyrika předcházející alienativní lyrice: Intimismus</b>	<b>31</b>
<b>3.3 Nástup alienativní lyriky, „poezie lidské existence“</b>	<b>33</b>
<b>3.4 Blíženci alienativní poezie</b>	<b>37</b>
3.41 Božo Vodušek	38
3.42 Edvard Kocbek ( <i>Groza</i> )	42
3.43 Saša Vegriová	45
3.44 Niko Grafenauer	49
<b>4. Dění v chorvatské poezii na přelomu 50. a 60. let 20. století</b>	<b>53</b>

<b>4.1 „Krugovaši“</b>	<b>54</b>
<b>4.2 „Razlogaši“</b>	<b>56</b>
<b>5. Shrnutí úvodní části</b>	<b>57</b>
<b>I. DÍL (FIKČNÍ SVĚTY ALIENATIVNÍ POEZIE)</b>	<b>58</b>
<b>1. Teorie fikčních světů a její přínos pro zkoumání lyriky (část teoretická)</b>	<b>58</b>
<b>1.1 Nástin teorie fikčních světů v lyrice</b>	<b>59</b>
1.11 Možné světy v literární teorii	60
1.12 Fikčnost a fikční svět	61
<b>1.2 Fikční svět lyriky</b>	<b>62</b>
<b>1.3 Subjekty v lyrice</b>	<b>63</b>
<b>1.4 Malý svět a lyrický subjekt</b>	<b>65</b>
<b>1.5 Lyrický subjekt – možný nástroj strukturace lyriky</b>	<b>66</b>
<b>2. Fikční světy v alienativní poezii (část interpretační)</b>	<b>68</b>
<b>2.1 Fikční světy v poezii Daneho Zajce</b>	<b>69</b>
2.11 <i>Požgana trava</i>	70
2.12 <i>Jezik iz zemlje</i>	77
2.13 Shrnutí: Fikční světy sbírek <i>Požgana trava</i> a <i>Jezik iz zemlje</i>	85
<b>2.2 Fikční světy v poezii Vena Taufera</b>	<b>87</b>
2.21 <i>Svinčene zvezde</i>	87
2.22 <i>Jetnik prostosti</i>	96
2.23 Shrnutí: Fikční světy sbírek <i>Svinčene zvezde</i> a <i>Jetnik prostosti</i>	105
<b>2.3 Fikční světy v poezii Gregora Strniši</b>	<b>106</b>
2.31 <i>Mozaiki</i>	106
2.32 <i>Odisej</i>	115
2.33 <i>Zvezde</i>	128
2.34 Shrnutí: Fikční světy sbírek <i>Mozaiki</i> , <i>Odisej</i> a <i>Zvezde</i>	138
<b>2.4 Fikční světy v poezii Svetlany Makarovičové</b>	<b>140</b>
2.41 Postava „odlišné“ ženy	143
2.42 Ubohé mraveniště lidské společnosti	148
2.43 Postava (trestajícího) přízraku	150
2.44 Postava mlynáře, prostor mlýnu	153

2.45 Fauna a flóra fikčních světů Svetlany Makarovičové	156
2.46 Motiv srdce a oka ve fikčních světech Svetlany Makarovičové	159
2.47 Shrnutí: Fikční světy sbírek <i>Kresna noč</i> , <i>Volčje jagode</i> , <i>Srčevac</i> a <i>Pelin žena</i>	160

<b>3. Shrnutí: Specifika fikčních světů v alienativní poezii</b>	<b>162</b>
--	------------

<b>II. DÍL (POSTAVENÍ ALIENATIVNÍ POEZIE VE SLOVINSKÉ LITERATUŘE, VAZBY A VLIVY)</b>	<b>166</b>
--	------------

<b>1. Alienativní poezie a romantický odkaz</b>	<b>166</b>
---	------------

<b>1.1 Specifika slovinského romantismu</b>	<b>166</b>
---	------------

1.11 Vliv romantické poetiky na slovinskou poezii od 2. poloviny 19. století	168
--	-----

<b>1.2 Alienativní poezie a lyrický subjekt romantismu</b>	<b>171</b>
--	------------

1.21 Lyrický subjekt v poezii Daneho Zajce a romantická tradice	172
---	-----

1.22 Poezie Vena Tauerfa a romantická tradice	176
---	-----

1.23 Motiv (básníková) srdce – červená nit slovinské romantické poezie	179
--	-----

1.24 Dvojník	183
--------------	-----

<b>2. Poezie Josipa Murna a alienativní lyrika</b>	<b>187</b>
--	------------

<b>2.1 Odcizení, osamění a smrt v poezii Josipa Murna a v alienativní lyrice</b>	<b>189</b>
--	------------

2.11 Odcizení a osamění	189
-------------------------	-----

2.12 Smrt	190
-----------	-----

<b>2.2 Poezie Josipa Murna, lidová píseň a poezie Svetlany Makarovičové</b>	<b>192</b>
---	------------

<b>2.3 Příroda v poezii Josipa Murna a její pojetí v alienativní lyrice</b>	<b>195</b>
---	------------

<b>3. Alienativní poezie a vlivy expresionismu</b>	<b>199</b>
--	------------

<b>3.1 Poezie Daneho Zajce a slovinská expresionistická poezie</b>	<b>199</b>
--	------------

3.11 Hruža samoty, chaosu a války	200
-----------------------------------	-----

3.12 Temný bůh	205
----------------	-----

<b>3.2 Poezie Vena Tauerfa a poezie expresionismu</b>	<b>207</b>
---	------------

3.21 Oceán – námořník	207
-----------------------	-----

<b>3.3 Barvy v expresionismu a v alienativní lyrice</b>	<b>208</b>
---	------------

3.31 Barvy ve sbírce <i>Mozaiki</i> Gregora Strniši	209
---	-----

3.32 Barvy ve sbírce <i>Požgana trava</i> Daneho Zajce	210
--	-----

3.33 Barvy ve sbírce <i>Svinčene zvezde</i> Vena Taufera	211
3.34 Barvy ve sbírkách <i>Srčevac</i> a <i>Pelin žena</i> Svetlany Makarovičové	212
<b>4. Alienativní poezie a její vztah k nadrealismu</b>	<b>213</b>
<b>4.1 Hledání jazyka jako nástroje poezie, hledání východiska v poezii Daneho Zajce a Vena Taufera</b>	<b>214</b>
<b>4.2 Sen a blouznění v poezii Gregora Strniši a Svetlany Makarovičové</b>	<b>219</b>
<b>5. Shrnutí: Alienativní poezie ve struktuře slovinské lyriky (vazby a vlivy)</b>	<b>223</b>
<b>III. DÍL (ALIENATIVNÍ POEZIE A LITERÁRNÍ TRADICE)</b>	<b>225</b>
<b>1. Alienativní poezie a lidová poezie</b>	<b>225</b>
<b>1.1 Poezie Svetlany Makarovičové a lidová balada</b>	<b>225</b>
1.11 Lidová balada	226
1.12 Prolínání tradice s osobní poetikou v baladách Svetlany Makarovičové	228
1.13 Témata balad Svetlany Makarovičové a lidová balada	231
<b>1.2 Poezie Vena Taufera a Gregora Strniši – dva přístupy k lidové písni</b>	<b>240</b>
1.21 Poezie Vena Taufera a lidová píseň – nahlédnutí do postmoderny	240
1.22 Ozvuky lidové písně v poezii Gregora Strniši a Vena Taufera	243
<b>2. Alienativní poezie a recepce druhé světové války</b>	<b>249</b>
<b>2.1 Poválečné období a intimismus</b>	<b>249</b>
<b>2.2 Pohled na válku ve sbírce <i>Groza</i> Edvarda Kocbeka</b>	<b>250</b>
<b>2.3 Alienativní poezie a boj za osvobození</b>	<b>251</b>
2.31 Vzpomínky na válku v poezii Daneho Zajce	252
2.32 Porážka ideálů otců v poezii Vena Taufera	255
<b>3. Shrnutí: Zpracování tématu lidové balady a druhé světové války v alienativní poezii</b>	<b>258</b>
<b>ZÁVĚR</b>	<b>260</b>
<b>RESUMÉ</b>	<b>264</b>
<b>BIBLIOGRAFIE</b>	<b>266</b>

## ÚVODNÍ ČÁST

### (KONTEXT: SLOVINSKO NA PŘELOMU 50. A 60. LET 20. STOLETÍ)

---

## 1. Kulturně-politická situace ve Slovinsku v rámci Jugoslávie na přelomu 50. a 60. let 20. století

### 1.1 Politické směřování Jugoslávie

#### 1.11 Ekonomická situace a vnitřní politika Jugoslávie

Autoři publikace *Dějiny jihoslovanských zemí* nazývají konec 50. let 20. století obdobím úspěchů – v této době byl Titův režim na vrcholu a dokázal se na něm udržet takřka dalších deset let. Úspěšnost jugoslávské politiky byla způsobena mimo jiné příznivou hospodářskou situací, s čímž souvisel rychlý vzestup životní úrovně.<sup>2</sup> Zasluhou Titovy prozíravé a obratné zahraniční politiky Jugoslávie získávala obrovskou pomoc ze zahraničí, bez níž by byl podobný hospodářský vzestup nemyslitelný. Navíc na přelomu 50. a 60. let rovněž dochází k rychlému rozvoji turistického ruchu. Jugoslávie si uvědomovala důležitost devizových prostředků, a proto otevřela jadranské pobřeží západním turistům.

Ve stejné knize je uvedeno, že sociální protesty (konkrétně stávka slovinských horníků v Trbovljih v roce 1958) byly ojedinělé, neboť zvýšení životní úrovně a zmírnění sociálních rozdílů utvořily dohromady dobrý základ pro stabilní společnost i národnostní klid. Režim v Jugoslávii se rovněž rozhodl povolit možnost cestovat za hranice, a dokonce i v zahraničí pracovat (což ovšem s sebou neslo i negativní jevy jako odliv inteligence).

Kniha *Dějiny Jugoslávie 1918–1992* se od tohoto popisu situace v Jugoslávii poněkud odlišuje. Již název kapitoly, která se zabývá koncem 50. let minulého století – „Doba nedůvěry, udavačství a strachu“ – naznačuje, že se pod vnější podobou vzkvétající země hromadily základy budoucí krize a že hospodářský rozvoj na jedné straně byl vykupován vnitřní nestabilitou na straně druhé.<sup>3</sup> Politika mimo východní i západní blok koncem 50. let totiž znamenala velké finanční výdaje. Navíc Jugoslávie poskytovala rozvojovým zemím, se kterými navázala styky, obrovské půjčky s nízkým úrokem. Jugoslávská vláda se na to snažila

---

<sup>2</sup> Šesták, Tejchman, Havlíková, Hladký, Pelikán (1998: 531–550)

<sup>3</sup> Viz Pirjevec (2000: 273–413). Pirjevcova kniha se věnuje pouze období po 1. světové válce a zároveň je velmi obsáhlá, a proto může vysvětlit situaci v tehdejší Jugoslávii podrobněji a v mnoha vnitropolitických souvislostech.

již dříve reagovat (částečnou) liberalizací hospodářství, která byla doprovázena určitým zlepšením myšlenkového ovzduší a zajištěním větších právních jistot. Jisté hranice však nebylo radno překračovat. Titův režim nebyl shovívavý k žádným odpůrcům, ať už byli orientováni „doleva“ či „doprava“. Ve Slovinsku byl například již po roce své existence zakázán režimu nebezpečný časopis *Revija 57* a spolupracovník redakce Jože Pučnik byl odsouzen k deseti letům tvrdého žaláře.<sup>4</sup>

V té době patřila Jugoslávie mezi státy s největším nárůstem výroby na světě, což bylo dáno již zmíněnou obratnou diplomacií ve vztahu k Východu i Západu, dále velkými průmyslovými investicemi či částečným zrušením byrokratického dozoru nad podniky. Na úspěšné hospodářské politice se však státy tehdejší Jugoslávie nepodílely rovnoměrně – konkrétně Slovinsko jako jedna z nejvyspělejších republik bylo nuceno odevzdávat svazové vládě deset procent svého hrubého národního produktu. (Všeobecná nespokojenost se naplno projevila právě v roce 1958 v Trbovljích, kdy horníci žádali zvýšení svých platů.)

Na začátku 60. let 20. století v Jugoslávii hospodářské problémy gradovaly. Hrozilo, že finanční pomoc ze strany Západu bude vůči Jugoslávii pozastavena, a Mezinárodní měnový fond podmínil její pokračování uvolněním norem v zahraničním obchodě. Spory byly i ve vnitřní politice – nová pětiletka byla v roce 1961 podpořena slovinskou stranou pouze pod podmínkou, že dojde k restrukturalizaci hospodářství. Téhož roku došlo poprvé v socialistickém státě k propouštění, inflace narůstala, situaci navíc zhoršovaly dva roky po sobě následující neúrody. V roce 1965 proto proběhla řada ekonomických reforem, v tehdejší východní bloku nemyslitelných – byl například zaveden nový daňový systém, došlo k liberalizaci cen, vyhlášení mírnější celní politiky a v roce 1966 vstoupil jugoslávský dinár do GATT. O dva roky později byla zrušena víza pro všechny země světa. Politika otevřených hranic však s sebou přinesla i zmíněné negativní jevy, především ekonomickou emigraci (do Francie, Belgie, Švédska a SRN). Hospodářská reforma přes veškeré snahy liberálně zaměřených činitelů však skončila neúspěchem. Její hlavní překážkou byla dichotomie, která vyplývala z touhy realizovat v Jugoslávii tržní hospodářství a zároveň zachovat politický absolutismus.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Podrobněji viz 2. kapitola o literárních časopisech.

<sup>5</sup> Pirjevec (2000: 293–294)

### 1.12 Národnostní situace

Další stinná stránka Jugoslávie se skrývala pod vnějším zdáním státu, v němž je možné přes národní i náboženskou různorodost udržet stabilní situaci. V knize *Dějiny jihoslovanských zemí* je kladen důraz na to, že přestože jednotlivé národy Jugoslávie procházely emancipací, měl tento proces až do poloviny 60. let mírovou podobu a na rozdíl od jiných tehdejších diktátorských režimů (např. ve Španělsku či Rumunsku) nedocházelo v Jugoslávii k národnostní diskriminaci, nebo dokonce ke kulturní, popřípadě faktické genocidě.<sup>6</sup> Autor knihy Jože Pirjevec však upozorňuje na skutečnosti, které ukazují, že situace v Jugoslávii v poválečných desetiletích rozhodně nebyla nikterak klidná. Ve druhé polovině 50. let byli Slovinci silně znepokojeni konzervativními tendencemi hlásajícími bratrství a národní jednotu, která byla založena i na jednotě jazykové, tedy samozřejmě srbochorvatské. Stále silnější tendence k ekonomické i kulturní integraci vyvolávaly nevoli a odpor zejména ve Slovinsku, ale rovněž i v Chorvatsku a Makedonii. Za všechny události týkající se národnostní otázky připomeňme alespoň debatu o ní na počátku 60. let, k níž ze slovinské strany významně přispěli např. Edvard Kardelj reedicí své knihy *Rozvoj slovinské národní otázky* a Dušan Pirjevec článkem, který reagoval na ideu srbského spisovatele Dušana Čosiće překonání nacionalismu zrušením republik.<sup>7</sup>

Reformistické křídlo na sjezdu jugoslávských spisovatelů v květnu 1964 přišlo s tezí o kulturní autonomii každého jednotlivého národa federace. Myšlenku, že „každý národ má právo a reálnou možnost žít a rozvíjet se v souladu s výsledky své práce“ prosazoval a zastupoval především E. Kardelj<sup>8</sup> a odmítal teoretizování o jediném jugoslávském národě.

### 1.13 Jugoslávská zahraniční politika

V zahraniční politice došlo v roce 1962 k druhému sporu s Moskvou. Nebyl však tak vyhrčený jako konflikt z roku 1948. Od konce 50. let jugoslávská politika lavírovala mezi příklonem ke Spojeným státům a k Sovětskému svazu a využívala i jejich vzájemných sporů (v roce 1963 dokonce navštívil Tito Spojené státy). Jelikož si jugoslávské politické špičky zároveň uvědomovaly hrozící politickou izolaci, rozhodly se posílit orientaci na státy tzv. třetího světa. Přestože Titovy spanilé jízdy po Africe a Asii nepřinášely kromě jisté teatrálnosti pro Jugoslávii žádný velký užitek (Jugoslávie spíše trčila na poskytování

---

<sup>6</sup> Šesták, Tejchman, Havlíková, Hladký, Pelikán (1998: 536)

<sup>7</sup> Pirjevec (2000: 280)

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 291.



výhodných půjček těmto spřáteleným zemím), nemalou prestiž a posílení svého mezinárodního postavení však Jugoslávie získala jako jeden z hlavních členů nového uskupení Hnutí nezúčastněných, které bylo ustanoveno v Bělehradě v roce 1961.<sup>9</sup> Tito se stále snažil utvrzovat svoji pozici „prostředníka“ mezi Východem a Západem. Jeho očividný příklon k sovětské politice na začátku 60. let byl však hlavním důvodem, proč Jugoslávie následovně přišla o ekonomickou podporu ze strany USA a zároveň došlo k ochlazení vzájemných vztahů.<sup>10</sup> Tito se však s Brežněvem neshodl v roce 1968, kdy Brežněvovi dělaly starosti „projevy kontrarevolučních sil“ v Československu. Navíc liberálové, kteří měli v Jugoslávii většinu, začali otevřeně podporovat Dubčekovu politiku. Obsazení Československa nazval Tito „násilnou akcí“ a odsoudil je.<sup>11</sup>

### **1.14 Tendence liberalizace a události bouřlivého roku 1968**

Jedním z důvodů, proč se stalo v druhé polovině 60. let jugoslávské ovzduší svobodnější, bylo odstoupení Alexandara Rankoviće (1966), jenž měl na starost Udbu (následovnice Ozny, tajné policie), která měla klíčový vliv na běh státu a starala se o likvidaci státu nepohodlných osob. Udba následně prošla velkou reorganizací. Lepší podmínky dostal i tisk a zlepšil se vztah mezi vládnoucími orgány a církví.<sup>12</sup>

Zároveň však začaly více pronikat na povrch napětí a národnostní konflikty, které byly dlouho zastírány heslem „bratrství a jednoty“. Narůstající nespokojenost ve Slovinsku se manifestovala především v podobě jazykové otázky. Přestože poválečné ústavy deklarovaly rovnoprávnost všech jazyků na území Jugoslávie, ve veřejných projevech byla neustále upřednostňována srbochorvatština. Na podzim roku 1966 vyzvali slovinští slavisté odpovědné síly, aby se zasazovaly za uplatnění slovinštiny ve veřejném životě. Ještě téhož roku se slovinský parlament v Lublani obrátil na Ústavní soud, aby uzákonil užívání všech tří jazyků ve svazových orgánech. V roce 1967 následovaly požadavky Chorvatů, aby byla jednoznačně rozlišována chorvatština a srbština. Tito se však zásadně postavil proti těm, kteří chtěli „zničit naše bratrství“, a iniciátoři chorvatské deklarace museli opustit své funkce.<sup>13</sup>

Počátkem června 1968 propukly nepokoje na jugoslávských univerzitách a v Bělehradu přerostly ve skutečné bouře. Události částečně souvisely s květnovými

---

<sup>9</sup> Šesták, Tejchman, Havlíková, Hladký, Pelikán (1998: 537)

<sup>10</sup> Pirjevec (2000: 313)

<sup>11</sup> Pirjevec (2000: 317)

<sup>12</sup> Pirjevec (2000: 324)

<sup>13</sup> Pirjevec (2000: 326–328)

demonstracemi v Paříži, ale jejich důvodem byly také obtížné sociální podmínky a existenční úzkost ze štěpení federace a komunistické strany. Vzpouza nabyla takového rozsahu, že srbské vedení požádalo Tita o použití armády. Tito odmítl a ve veřejném vystoupení slíbil studentům splnění jejich požadavků. Jeho sliby však byly jen východiskem z nouze, nemínil je splnit.

Bělehradská vláda velmi ostře odsoudila sovětskou intervenci v Československu, a dokonce uvedla svá vojska do stavu pohotovosti. Nebyl to však projev sympatií s československým obrodným procesem. Tito doufal, že hnutí v Československu by mohlo narušit dominanci Moskvy ve střední Evropě.<sup>14</sup> Současně proti sovětskému zásahu spontánně protestovaly tisíce obyčejných občanů v mnoha městech Jugoslávie. Srpnové události v Československu posléze Tita utvrdily v přesvědčení, že je třeba zabránit vnitropolitickým nepokojům, aby Sověti neměli záminku k další „bratrské pomoci“.<sup>15</sup> První polovina 70. let proto byla ve znamení návratu k „starým pořádkům“.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Šesták, Tejchman, Havlíková, Hladký, Pelikán (1998: 549)

<sup>15</sup> Pirjevec (2000: 330–332)

<sup>16</sup> Přestože začátkem 70. let sílily hlasy, že Tito je příliš starý a je pouhou loutkou policie a zájmů své ženy Jovanky, byl na podzim 1971 pošesté zvolen prezidentem. V Ústavě přijaté v únoru 1974 bylo formálně uznáno maršálovo postavení. Jeho funkce byla „prodloužena“ na dobu neurčitou.

## 2. Myšlenkové zázemí slovinské literatury – literární časopisy

Ve slovinském kulturním dění hrály v druhé polovině 20. století nezastupitelnou roli literární časopisy. Byly skutečným myšlenkovým zázemím pro mnohé humanitní obory, především však pro literaturu, a prakticky veškeré literární (a společenské) dění se v nich v té době odráželo. Tehdejší literární periodika nám mohou velmi dobře osvětlit intelektuální život slovinské společnosti přelomu 50. a 60. let, ukázat inspirativní zdroje literatury i aktuální dění druhé poloviny 20. století a naznačit vzájemné vazby mezi jednotlivými tvůrci. Jako nejdůležitější dvě periodika přelomu 50. a 60. let, která mají zároveň vazbu na alienativní poetiku a v nichž alienativní básníci buď otiskovali své verše, nebo se přímo podíleli na jejich vydávání, pokládáme časopisy *Revija 57* a *Perspektive*.

### 2.1 *Revija 57* (1957–1958)

Poté, co byl zastaven časopis *Beseda*,<sup>17</sup> který vycházel v letech 1951–1957 a který měl významnou úlohu ve slovinském kulturním dění 50. let 20. století, nastoupila na jeho místo – na místo časopisu, který není pouhým hlasatelem myšlenek vládní politiky – *Revija 57*. Časopis, který měl podtitul „*Revija za književnost in kulturo*“, se dočkal pouhých dvou ročníků (necelých, ukončen byl dvojčíslem 3/4).

V redakční radě byli: Peter Božič, Vital Klabus (odpovědný redaktor), Primož Kozak, Jože Pučnik, Veljko Rus, Dominik Smole, Janez Stanek, Gregor Strniša, Mirče Šušmel, Veno Taufer (odpovědný redaktor) a Dane Zajc. V roce 1958 jsou za redakční radu uvedeni Taras Kermauner, Janko Kos, Primož Kozak a Jože Pučnik.

V *Reviji 57* spolupracovali představitelé tzv. kritické generace 50. let.<sup>18</sup> Jako hlavní cíle časopisu vymezil V. Klabus pokračování v kritickém myšlení poválečné generace a rozvoj a upevňování slovinské esejistiky, pro niž se v té době otevírají stále nová témata.<sup>19</sup> Jelikož však krédem časopisu byla svoboda myšlenek a mezi tématy se objevily např. myšlenky filozofie existence a absurdna, ale i kritika rozmáhající se jugoslávské byrokracie a myšlenky o pluralizaci stran (článek Milovana Djilase), potýkal se časopis od svého počátku s tendencemi režimu ovlivňovat jeho podobu. Kritizována byla jeho snaha řešit problémy společnosti z pozice „mimotřídně orientovaných intelektuálů, za jejichž vzletnými slovy se

---

<sup>17</sup> Krizi kolem časopisu i jeho následnou likvidaci zapříčinil úryvek románu Lojze Kovačiče *Zlati poročnik*, otištěný na jaře 1957.

<sup>18</sup> Pogačnik (2001: 493n.)

<sup>19</sup> Klabus (1996: 121)

skrývala zmatenost a myšlenková chudoba.<sup>20</sup> V roce 1958 na prosincovém zasedání Svazu komunistů zazněla přímá kritika z úst Borise Ziherla, který časopis *Revija 57* obvinil z liberalismu a zařadil jej mezi ideové odpůrce komunismu (vedle katolické inteligence).<sup>21</sup> Číslo 5/6 bylo rozmetáno, Jože Pučnik uvězněn za článek *Naša družbena stvarnost in naše iluzije* (který už tiskem ani nevyšel). Byl obviněn z organizování ilegální protistátní akce a odsouzen na devět let vězení.<sup>22</sup> Zákaz časopisu byl spojen i se zákazem veřejné činnosti všech, kdo na *Reviji 57* spolupracovali.<sup>23</sup>

S časopisem *Revija 57* byli básníci alienativní poezie pevně spjati – Veno Taufer byl jedním z odpovědných redaktorů, jeho básně, básně Gregora Strniši a Daneho Zajce se v časopise objevovaly už od jeho prvního čísla. V šestém čísle otištěná báseň *Jalova setev* vzbudila politické protesty, neboť pohlíží na téma válečných obětí zcela jiným způsobem, než bylo doposud obvyklé.<sup>24</sup>

## 2.2 *Perspektive* (1960–1964)

Jestliže *Revija 57* měla na konci 50. let 20. století důležitou roli jako tribuna reflektující intelektuální dění mimo prorežimní proud, ještě významnější úlohu zaujal na počátku 60. let 20. století časopis *Perspektive*. Tento měsíčník pro kulturu a společenské otázky (viz podtitul časopisu) vycházel sice pouhé čtyři roky (celkem vyšlo 37 čísel), ovlivnil však kulturní dění patrně jako žádný jiný slovinský literární časopis.

Jednou z příčin onoho výsadního postavení, které *Perspektive* ve své době zaujímaly, a vlivu, který měly i po svém zastavení, byla jednodušnost a zároveň různorodost skupiny jejich přispěvatelů – tento paradox je v případě *Perspektiv* možný, prakticky každý spolupracovník časopisu byl výjimečnou osobností ve svém oboru, současně však své poznatky a názory dokázal zasadit do širších kulturně-historických souvislostí; především však většinu přispěvatelů spojoval vztah k moderním filozofickým směrům, zvláště k filozofii existence (A. Camuse, J. P. Sartra – jeho *Dialektiku kritického rozumu* (1960) chápe Kermauner jako

---

<sup>20</sup> Tak to formuloval J. Vipotnik, viz A. Zorn (1999: 305).

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 305.

<sup>22</sup> Ještě před násilným ukončením časopisu byli v říjnu 1958 V. Klabus, V. Taufer a T. Kermauner poslání na deset dní do vězení kvůli nepovolené schůzi s přednáškou T. Kermaunera – viz V. Klabus (1996: 114), v prosinci téhož roku byl trest vězení uložen ještě jednou.

<sup>23</sup> V. Klabus (1996: 115). Ukončení *Revije 57* doprovázely mnohahodinové výslechy redaktorů na policii.

<sup>24</sup> Klabus (1996: 130). Podrobně o tématu druhé sv. války v alienativní poezii viz III. díl, 2. kapitola této práce.

stěžejní dílo, které udávalo směr časopisu<sup>25</sup>), k Heideggerově fenomenologii (jehož eseje pro *Perspektivy* překládal Primož Kozak)<sup>26</sup> či k myšlenkám mladého Marxe.<sup>27</sup>

Atmosféru *Perspektiv* a myšlenkové zázemí nejlépe ilustrují slova Tarase Kermaunera, jednoho z hlavních redaktorů a výrazné osobnosti spojené s životem časopisu:

Izhajali smo (...) iz izkustva spora, tragedije, kritike, občutka nemožnosti, terorja, strahu, zato človekove neskladnosti s samim sabo, nepristnosti, bega v vloge, kar vse je bila praktična posledica partijskega terorja. Svet se nam je razklal – že Menartu in štirim pesnikom na začetku 50. let – in nato razdrobil. (...) [moja grupa je] šla že korak naprej od humanizma in od še zmerom integralnega človeka, ki trpi, ker čuti, da ga zunanje sile – Partija, Zgodovina – razbijajo, mu onemogočajo, da bi bil notranje enoten in urejen, osmišljen in lep...<sup>28</sup>

I v tomto časopise se představitelé alienativní lyriky zapojili jako jeho redaktoři (Veno Taufer, Dane Zajc) či jeho přispěvatelé (Veno Taufer, Dane Zajc, Gregor Strniša, Svetlana Makarovičová). Dále se v *Perspektivách* objevovala poezie starší generace, například Edvarda Kocbeka, ale především lyrika zástupců nejmladší básnické generace: Saši Vegriové, Nika Grafenauera, Franceho Zagoričnika a jiných. Překládová literatura nacházela inspiraci hlavně mimo komunistický blok (kromě esejů existenciálních filozofů se objevila například díla Lawrence Ferlinghettiho, Jacquesa Préverta i Jacka Kerouaka).

Od prvního do osmnáctého čísla byli odpovědnými redaktory Janko Kos a Dominik Smole, potom jejich místo převzali Veljko Rus a Primož Kozak, od jedenáctého čísla pak Taras Kermauner a Dane Zajc. V redakční radě se kromě jiných objevili například Marjan Rožanc, Rudi Šeligo, Janko Kos, Lojze Kovačič aj. V dubnu si vydávající nakladatelství (Državna založba Slovenije) jako podmínku pro vydání čísla 38/39 vyžádalo personální změny v redakci – hlavním redaktorem se tehdy stal Tomaž Šalamun, avizované dvojčíslo však stejně už nebylo vydáno.

Podle Mirana Štuhece<sup>29</sup> se antiideologický a nestraničný postoj *Perspektiv* v oblasti umělecké literatury nejvíce projevil v otiskovaných dramatech, kde došlo k symbióze umění a kritického vztahu k aktuální skutečnosti (kromě jiných významných děl jmenuje Štuhec dramata *Antigona* Dominika Smoleho a *Otroka reke* Daneho Zajce). Ačkoli se *Perspektivy* brzy začaly vyjadřovat i k mimoliterárním problémům (věnovaly se také současnému výtvarnému umění, ale především v nich postupem času čím dál víc sílilo zastoupení článků vztahujících se k aktuálním politickým a ideologickým otázkám), byl časopis vládnoucími

---

<sup>25</sup> Kermauner (1995: 43)

<sup>26</sup> 1962 byl otištěn Heideggerův *Původ uměleckého díla*.

<sup>27</sup> Kermauner (1995: 10n.)

<sup>28</sup> Kermauner (1995: 46)

<sup>29</sup> Pogačnik a kol. (2001: 495)

strukturami posuzován nejprve spíše mírně. V podmínkách socialistického státu byl tento tolerantní postoj velmi neobvyklý, velký vliv měl nejspíš tehdejší slovinsko-jugoslávský konflikt, který visel ve vzduchu. (Současně mohly *Perspektivy* fungovat jako „eso v rukávu“ pro případ, že by byl „ostřejší postoj“ k *Perspektivám* později využit jako kompenzace za slovinské ekonomické a politické požadavky na bělehradské mocenské centrum nebo jako důkaz, že slovinská politika neustupuje „z pravé cesty“.)<sup>30</sup>

Odpůrci cítili z *Perspektiv* nevyslovenou výzvu, že je třeba, aby komunisté ustoupili kritické generaci. Takto byl také interpretovaný dlouhodobý projekt *Perspektiv*, kdy byli otevřeným dopisem vyzváni účastníci národněosvobozenického boje, aby popsali zážitky a hodnocení onoho času. (Úloha strany nebyla v dopise zmíněna, již to bylo velmi signifikantní a provokativní vůči vládnoucím strukturám.)<sup>31</sup>

Zastavení časopisu předcházela ostrá kritika slovinských komunistů na nejvyšších pozicích (především od Borise Zihlerla a Edvarda Kardelje), pokusy uvést redaktory *Perspektiv* „na správnou cestu“ selhaly. Ukončení vydávání vyšlo čistě ze slovinské strany, mocenskému centru v Bělehradě to bylo oznámeno až později.<sup>32</sup>

Důvodů zastavení časopisu bylo vícero: Přestože se tvůrci časopisu především v jeho počátcích odvolávali na jeho apolitičnost a témata týkající se totalitního režimu ukrývali do poezie či dramatu (především D. Zajc a G. Strniša i V. Taufer), stále otevřeněji směřovali k politickým tématům, v roce 1964 pak již politické zaměření časopisu nešlo zatajit. *Perspektivy* také otevřely velmi citlivé téma – náboženskou otázku. Velký poprask téhož roku vzbudil kritický článek Jožeho Pučnika o tehdejším stavu slovinského zemědělství (*Problemi našega kmetijstva*), za který autor opět putoval do vězení (přítížilo mu, že byl z předchozího věznění propuštěn pouze podmíněčně). Nemalý podíl na konci časopisu měla báseň *Duma 64* Tomaže Šalamuna, který byl kvůli ní na několik dní ve vazbě.<sup>33</sup>

Roku 1964 již byly slovinské vládnoucí struktury přesvědčeny, že *Perspektivy* jsou opoziční hnutí, které má spřízněnou platformu mladých studentů v časopise *Tribuna* (tento časopis byl krátce po konci *Perspektiv* rovněž zastaven).<sup>34</sup> Nejprve bylo tedy *Perspektivám* doporučeno, aby vyměnili odpovědné redaktory a redakční radu, kterou ovšem následně ideologická komise neschválila (jedním z argumentů byla již zmíněná báseň T. Šalamuna,

---

<sup>30</sup> Repe (1990: 20)

<sup>31</sup> Repe (1990: 33). Z uvedeného je zřetelné, že přehodnocování mýtu válečného hrdinství prostupovalo celým kulturním děním, o projevech tohoto procesu v alienativní poezii viz III. díl, 2. kapitolu.

<sup>32</sup> Repe (1990: 47)

<sup>33</sup> Repe (1990: 71)

<sup>34</sup> Repe (1990: 60)

který měl být novým šéfredaktorem časopisu).<sup>35</sup> Zákaz časopisu provázely veřejné protesty i ohlasy v jiných periodikách, podporující zastavený časopis.<sup>36</sup>

Božo Repe vidí v souvislosti s *Perspektivami* vícero různých přínosů, jako nejdůležitější dva však uvádí tyto: Za prvé poznání značné části společensky kritické inteligence, která byla přesvědčena o tom, že systém a vládnoucí struktury je velmi těžké rozkládat „zvenčí“ (nejradikálnějším představitelem této skupiny byl Jože Pučnik), a za druhé, zjištění politických sil, že s veřejností už není možné absolutně manipulovat, neboť se vše může snadno obrátit proti manipulátorovi. Obě zkušenosti ve velké míře ovlivňovaly další dění ve druhé polovině 60. let. V neposlední řadě byly *Perspektivy* rovněž důležitým impulzem k utváření kritického myšlení ve Slovinsku a k formování přesvědčení, že jugoslávský socialismus není nejlepším možným zřízením a že postavení Slovinska v rámci Jugoslávie nemusí být definitivním uspořádáním.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Repe (1990: 68)

<sup>36</sup> Např. v časopise *Sodobnost* články Dušana Pirjevce (*Nerodoviten ukrep*) a Bojana Štiha (*Ne monolog, marveč dialog*).

<sup>37</sup> Repe (1990: 94–95)

### 3. Nástin situace slovinské poezie na přelomu 50. a 60. let 20. století

Tématem naší práce je poezie čtyř zastupitelů tzv. alienativní lyriky, její fikční světy a vztah alienativní lyriky k slovinské literární tradici.<sup>38</sup> Než se však ponoříme do fikčních světů lyriky Daneho Zajce, Vena Taufera, Gregora Strniši a Svetlany Makarovičové, musíme alespoň nastínit situaci ve slovinské poezii 50. let 20. století, tedy představit období bezprostředně předcházející, a zmínit se o několika tvůrcích, jejichž poezie má k alienativní lyrice velmi blízko. Chceme tak zasadit alienativní lyriku do širšího rámce slovinské poezie, načrtnout linii vývoje a další doplňující souvislosti. Rovněž je nutné nejprve alienativní lyriku nahlédnout z literárněhistorického hlediska. O to se nyní pokusíme prostřednictvím několika již vypracovaných koncepcí.

#### 3.1 Slovinská lyrika 2. poloviny 20. století (literárněhistorické hledisko)

Popis vývoje lyriky po druhé světové válce, chápané v námi zkoumaných letech jako „moderní lyrika“, narážel ve své době na mnohá úskalí. Všichni literární teoretikové si uvědomovali, že výsledky jejich snahy nalézt v množství nejrůznějších poetik určité tendence, které pak mohou sloužit jako vodítka pro hledání a pojmenování nových literárních směrů, budou v průběhu dalšího tvůrčího vývoje jednotlivých básníků jinými literárními badateli dále přehodnocovány a jejich následovníci budou k určitému období přistupovat s nespornou výhodou jistého časového odstupu. Přes vědomí problematičnosti zkoumání poválečné lyriky vzniklo již v 60. letech minulého století několik pozoruhodných a v mnohém směru přínosných studií i monografií. Z těchto textů chápeme jako nejzajímavější a z hlediska stratifikace poválečného období lyriky jako nejprínosnější dvě práce: oddíl *Lirika* v monografii *Slovenska književnost 1945–1965* vydané v roce 1967, jejímž autorem je Boris Paternu; a rozsáhlou studii Janka Kose *Sodobna slovenska lirika* (vycházela v časopise *Perspektive* mezi lety 1962–64).

Z novějších studií, které jsou spjaté s tímto tématem, jsme zvolili práce Denise Poniže a Ireny Novak-Popovové. Jejich popis a rozdělení lyriky 2. pol. 20. století jsou pro naši práci zajímavé jako možný zdroj časového vymezení i terminologie, či v sobě skrývají mnohé podněty k zamyšlení nad metodou popisu vývoje poezie.

---

<sup>38</sup> Jak ukážeme ve druhém dílu této práce, alienativní lyrika má vazby na slovinský romantismus, modernu (symbolismus), expresionismus i nadrealismus.



### 3.11 Boris Paternu

Rokem 1958, který je i v naší práci jedním z mezníků, jimiž vymezujeme alienativní lyriku, začíná Boris Paternu třetí období slovinské poválečné lyriky.<sup>39</sup> Nástup poezie, která oproti dosavadní básnické tvorbě zcela odlišně zpracovává téma postavení subjektu ve světě i další, dosud poezií neobjevené problémy blízké filozofii existence, dokládá Paternu na příkladu Zajcovy sbírky *Požgana trava*, která vychází právě v roce 1958 a kterou Paternu chápe jako pravý protiklad Župančičovy sbírky *Zimzelen pod snegom* (1945), meditativní poezie oslavující domovinu.<sup>40</sup>

Uvedme ve stručnosti Paternův koncept vývoje poválečné lyriky. Na jeho základě lze hovořit o třech lyrických proudech:<sup>41</sup>

1. Literatura, jejíž styl se opírá o klasickou a romantisticko-realistickou metodu tvorby („*klasično in romantično-realistično načelo oblikovanja*“), která se hlásí k novému realismu („*novi realizem*“) a je výsledkem předválečného vývoje.
2. Následující období vyděluje analýza intimity člověka a jeho subjektivity („*analiza človekove intime in subjektivizma*“) a zároveň disharmonie mezi subjektem a realitou; uplatňují se novoromantické, novorealistické a částečně expresionistické tvůrčí standardy („*novoromantični, novorealistični in deloma ekspresionistični oblikovalni standardi*“).
3. Poté nastupují filozofické a iracionální sondy do osamělé lidské existence („*iracionalni in filozofski prodori v človekovo osamljeno, izvrženo ali nevezano eksistenco*“), mizí přesvědčení o smyslu poezie, což způsobí tzv. vztah odcizení („*odtujevalno razmerje*“) ke světu; zřetelně jsou přítomny stylové prvky expresionismu, nadrealismu a dadaismu.

Paternuovo pojetí je kromě jiného zajímavé i proto, že jakkoli mnoho literárních teoretiků začíná sbírkou *Poker* (1966) Tomaže Šalamuna další, jiné období, Paternu tak nečiní.<sup>42</sup>

### 3.12 Janko Kos

Kosova rozsáhlá studie *Sodobna slovenska lirika* byla vydávána v časopise *Perspektive* v letech 1962–64 a bohužel byla (vpůli) předčasně ukončena spolu s časopisem, zastaveným z politických důvodů.<sup>43</sup> Z této studie nakonec vyšlo jen pět pokračování, přesto má pro naši práci velkou cenu, neboť Kos nezačíná své pojednání obdobím po druhé světové válce, ale už

<sup>39</sup> Paternu (1967: 11)

<sup>40</sup> Viz Pogačnik (2001: 33), podrobně Paternu (1967: 10n.).

<sup>41</sup> Zde podle Pogačnik (2001: 33).

<sup>42</sup> Toto je jediná věc, kterou Paternuově pojetí Pogačnik vytýká (tamtéž). O Šalamunově *Pokru* např. Poniž (2001: 281): „Če je bila poezija moderne znamenje začetka, je Šalamunova postmoderna poezija znamenje konca stoletja.“

<sup>43</sup> Podrobně viz kapitola 2.2 této části práce.

v lyrice 20. a 30. let 20. století hledá literární směry a tendence, reprezentované tvorbou určitých básníků (např. Srečka Kosovela, Jožeho Udoviče či Boža Voduška), které daly základ poválečné lyrice a v mnoha ohledech ji formovaly. Kos v úvodu své studie zdůrazňuje pravdivou myšlenku, že leckterý rys moderní lyriky je ve své podstatě „nemoderní“, neboť je součástí minulosti poezie.<sup>44</sup>

Kos ve svých úvahách postupuje takto: nejprve vytvoří možný přehled moderní poezie bez podrobnějšího přihlídnutí k předválečnému stavu slovinské lyriky, a poté uvažuje nad možnými problémy, které z tohoto popisu vyplývají. Nejprve vymezuje ústřední proud moderní slovinské lyriky mladé generace (60. let 20. stol., pozn. H. M.), k němuž je třeba přičíst i mladé autory objevivší se na konci druhé světové války. Tento proud Kos rozdělil na několik „vln“, v nichž se objevují básníci blízcí si svou poetikou i datem narození, popř. společným veřejným vystoupením.<sup>45</sup>

První vlnu pro Kose reprezentují: Ciril Zlobec, Tone Pavček, Janez Menart a Kajetan Kovič (všichni nar. mezi 1925–1931, zároveň spolu spojení společným nástupem v roce 1953); vedle nich tu jsou o něco starší Peter Levec, Ivan Minatti a Lojze Krakar (nar. mezi 1923–26), kteří své vyzrálé sbírky vydali po 1953.

Druhá vlna podle Kose následuje na přelomu let 1958 a 1959 a patří do ní Dane Zajc, Gregor Strniša, Venko Taufer a Saša Vegriová (nar. mezi 1929–1934).

Třetí vlnu – nejmladší generaci moderní poezie – zastupují Valentin Cundrič, Marjan Kramberger, Niko Grafenauer (nar. 1938–40, kteří vydávají první sbírky v letech 1961–62).

Zároveň je stále přítomna lyrika střední generace (zastupují ji Jože Udovič, Matej Bor, Cene Vipotnik, nar. 1912–14) a nejstarší generace (Lili Novy, Alojz Gradnik; Anton Vodnik, Edvard Kocbek, Božo Vodušek).

Kos následně uvažuje, zda jsou si poetiky jednotlivých tvůrců skutečně tak blízké, aby mohly patřit do jednoho proudu (ukazuje to konkrétně na příkladu S. Vegriové<sup>46</sup>), a dospívá k závěru, že lyrické proudy jsou „nadgenerační“ (*nadgeneracijski*), neboť jejich základy mají charakter sociální, morální, ba ontologický. Generační hranice přesahují.<sup>47</sup>

Kos se poté zamýšlí nad otázkou slovinského expresionismu, romantismu i novoromantismu, lyrikou spjatou s katolicismem i lyrikou „svobodomyslné levice“ (*svobodomiselne levice*) a vyzdvihuje přínos ojedinělé poetiky Boža Voduška, která měla velký vliv na pozdější alienativní lyriku.

Na základě obsáhlého výkladu pak Kos rozděluje moderní lyriku na:

---

<sup>44</sup> „...da je marsikateri pojav danajšnje slovenske lirike nesodoben, ker je pravzaprav samo še del pesniške preteklosti, tako da bo njegova veljava iz dneva v dan bolj bledela...“ Kos (1962/63: 999)

<sup>45</sup> Kos (1962/63: 1004–1005)

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 1005.

<sup>47</sup> „In tako se generacijski vidik zares z vseh strani kaže kot neprikladno sredstvo za ureditev gradiva, ki ga zajema vase sodobna slovenska lirika.“ Tamtéž, s. 1007.

1. lyrický proud, který vychází z někdejší novokatolické lyriky a který zastupují Edvard Kocbek a Anton Vodnik;

2. lyriku, kterou těsně před válkou uvedli Cene Vipotnik a Jože Udovič a kterou vedle nich v 60. letech zastupují mladší básníci, především Janez Ovsec, Saša Vegriová, Jože Snoj, Valentin Cundrič a Niko Grafenauer (částečně též Pavle Zidar a France Forstnerič);

3. lyrický proud vycházející z lyriky předválečné „svobodomyslné levice“, k němuž náleží mladší i starší básníci, jako např. Matej Bor, Jože Šmit, Lojze Krakar, Ada Škerlová, Ivan Minatti, v různé míře též Tone Pavček, Kajetan Kovič, Janez Menart a Kajetan Kovič;

4. lyrický proud, který má své zárodky v určitých specifických rysech Voduškovy předválečné nihilistické fáze, patří do něj především Voduškova poválečná tvorba a pak její nové varianty realizované v lyrice Daneho Zajce a Gregora Stniši.

Zvláště vyděluje Kos lyriku Tauferovu a Krambergerovu s poznámkou, že teprve čas přesněji ukáže jejich příslušnost ke konkrétnímu lyrickému proudu.<sup>48</sup>

Jak jsme předeslali již výše, Kosův přístup k tendencím vývoje poezie je našemu uvažování blízký, a přestože s ním nemůžeme ve všech bodech souhlasit,<sup>49</sup> vystihuje jednu důležitou skutečnost – k jednotlivým lyrickým proudům je třeba přistupovat s přihlédnutím k celkovému literárnímu vývoji, o konkrétní poetice je vždy nutné uvažovat v širších vývojových souvislostech.

### 3.13 Denis Poniž

V úvodu své knihy *Slovenska lirika 1950–2000* Denis Poniž ukazuje dvojí možný pohled na vývoj slovinské lyriky, který vyplývá z otázky, které významové struktury určovaly podobu slovinské lyriky 2. pol. 20. stol.<sup>50</sup> První hledisko uvažuje o slovinské lyrice jako souvislé „prešerenovské“ linii, která je od Prešerna dalšími tvůrci doplňována, popřípadě se jiní vůči ní negativně vymezují. Druhé pojetí spočívá v přesvědčení, že „prešerenovská“ linie poezie skončila v období slovinské moderny (zvláště poezií Josipa Murna) a další tvorba slovinských lyriků má svůj základ jinde.

---

<sup>48</sup> „Nešetim lirskim tokom je kot deloma nov lirski pojav potrebno prišteti še liriko Vena Tauferja in pa Marjana Krambergerja, za katero lahko šele natančnejša analiza dožene, kakšne so njene bistvene značilnosti in katero mesto ji gre v sklopu danajšnjega pesništva.“ Celé rozdělení viz Kos (1963/64: 72).

<sup>49</sup> Problematický je podle našeho mínění zvláště bod 3, spíše než spjatost se svobodomyslnou levicí meziválečného období bychom v tomto případě zdůraznili vazby na slovinský romantismus a poetiku slovinské moderny konce 19. stol.

<sup>50</sup> Poniž (2001: 8–9)

Poniž následně uvažuje o čtyřech základních modelech, které formovaly slovinskou lyriku v posledních dvou stoletích, každá struktura pak má své ústřední básnické osobnosti:<sup>51</sup>

1. prešerenovsko-romantická struktura (hlavními osobnostmi jsou France Prešeren, Simon Jenko);
2. struktura moderní lyriky: od období moderny do začátku 2. světové války (Oton Župančič, Dragotin Kette, Josip Murn);
3. struktura ultramodernismu s avantgardními záblesky a odbočkami: 2. pol. 60. let 20. stol. (Edvard Kocbek, Jože Udovič, Dane Zajc, Tomaž Šalamun);
4. postmoderní struktura: od 80. let dál (Milan Jesih, Ivo Svetina, Alojz Ihan, Uroš Zupan<sup>52</sup>).

Ve vlastním textu knihy Poniž rozčleňuje slovinskou lyriku na šest spíše kratších období, která odpovídají i jednotlivým kapitolám monografie; každé z uvedených období autor doplňuje výčtem příslušných básníků. Kapitoly z Ponižovy monografie jsou:

1. Slovinská poválečná lyrika mezi revolučním nadšením a osobní tísni (1950–1953)<sup>53</sup>
2. Na křižovatce významových struktur (1953–1960)
3. Polyfonie estetických a myšlenkových básnických výrazů a forem (1960–1966)
4. Otázky lingvismu, ludismu, karnismu (1966–1977)
5. Nový formalismus a nástup postmodernismu (1977–1980)
6. Uplatňování postmodernismu (1988–)

V Ponižově koncepci vidíme několik problematických bodů, kterým je však velmi obtížné se při tak širokém záběru monografie vyhnout. Ve velmi pestré škále různých básnických poetik není prakticky možné zvolit název období/kapitoly, který by mohl pokrýt celé období v jeho komplexnosti. Nelze tak vždy dokonale postihnout komplikované situace, kdy v jednom časovém období literatury vedle sebe působí současně několik skupin tvůrců, z hlediska básnické poetiky značně rozdílných. Ve druhé kapitole<sup>54</sup> se tak v jednom období (vymezeném lety 1953–1960) vedle intimistů ocitají i alienativní básníci. Z našeho hlediska je zajímavé, že Poniž, stejně jako my, přiřazuje k Zajcovi, Strnišovi a Tauferovi i Makarovičovou. Ta však svou první sbírku vydává až v roce 1964. Nabízí se proto otázka, zda vymezování určitých období lyriky tak přesně z časového hlediska není jinak velmi kvalitní a podrobné monografii na škodu.

---

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>52</sup> Poslední dva jmenované řadí Poniž do páté struktury, přestože uvažuje jen o čtyřech strukturách.

<sup>53</sup> 1. *Slovenska povojna lirika med revolucionarnim zanosom in osebno stisko*, 2. *V navzkrižju pomenskih struktur*, 3. *Polifonija estetskih in idejnih pesniških izrazov in oblik*, 4. *Vprašanje lingvizma, ludizma, karnizma*, 5. *Novi formalizem in prihod postmodernizma*, 6. *Postmodernizem se uveljavi* viz Poniž (2001).

<sup>54</sup> Druhá kapitola knihy se věnuje: K. Kovičovi, T. Pavčkovi, J. Menartovi, C. Zlobci, B. Hofmanovi, D. Zajcovi, G. Strnišovi, V. Tauferovi, J. Snojovi, S. Vegriové, M. Košutovi a S. Makarovičové.

V antologii slovinské poezie (*Beseda se vzdiguje v dim. Stoletje slovenske lirike 1900–2000*), kterou Denis Poniž vydal v roce 2002, nalezneme i jeho obsáhlou studii interpretující jednotlivá desetiletí „století slovinské lyriky“.<sup>55</sup> V jednu místě této studie Poniž popisuje vývojové tendence v lyrice 50. a 60. let 20. století a vytyčuje tři směry slovinské poezie. Východiskem mu tentokrát jsou vztah poezie k tradici a postavení básnického subjektu. Touto koncepcí se Poniž blíží k výše uvedenému pojetí Janka Kose, a přestože je toto rozdělení jen nástinem, pokládáme je pro naši práci za velmi přínosné a ve stručnosti je uvedeme:

1. První ze směrů nazývá Poniž tradiční poezii,<sup>56</sup> vychází totiž z tradice romantismu, což ovlivňuje i podobu básnického subjektu. V tomto duchu pokračují v tvorbě básníci 50. let, vedle básníků sbírky *Pesmi štirih* (1953) ještě např. Lojze Krakar. Od tradičně pojaté poezie se pak nejvíce v 60. letech vzdaluje Kajetan Kovič, symbiózu mezi tradicí a modernismem představuje sbírka *Ogledalo sanj* (1961) Jožeho Udoviče.
2. Druhý směr se podle Poniže utváří okolo pojmů „tíseň subjektu a jeho jazyka“ („*stiska subjekta in njegovega jezika*“).<sup>57</sup> Tento směr charakterizuje nedůvěra k pozitivním hodnotám humanismu, proto má rovněž ambivalentní vztah k tradici a upřednostňuje její pesimisticky motivované momenty. Na konci 60. let se k uvedeným pojmům ještě přidává pocit vyčerpanosti básnického jazyka („*izpraznjenost pesniške govorice*“). Poniž v této souvislosti uvádí v pořadí druhé sbírky Daneho Zajce a Vena Taufera.<sup>58</sup>
3. Posledním směrem, jímž se v Ponižově pojetí slovinská poezie kolem poloviny 60. let vydává, je zrození, následný rozvoj a diferenciacie slovinských neoavantgardních postupů.<sup>59</sup> Ty se na jedné straně překrývají s konkrétní a vizuální poezií, na druhé straně se vážou ke svým zdrojům – Antonu Podbeškovi, Srečku Kosovelovi a evropským dadaistickým a nadrealistickým impulsům. Básníci, kteří pak vytvářejí nový typ konkrétní a vizuální výpovědi, jsou např. Franci Zagoričnik či Tomaž Šalamun.

### 3.14 Irena Novak-Popovová

Jako poslední z modelů vývoje poválečné slovinské lyriky chceme připomenout rozdělení moderní slovinské poezie ve studii *Sodobna slovenska poezija* (2002), jejíž autorkou je Irena

---

<sup>55</sup> V této antologii Poniž pro každý rok 20. století vybírá jednu báseň, která v tom roce vznikla a která podle jeho mínění v jistém smyslu vypovídá o poetice daného období.

<sup>56</sup> Poniž (2002: 184–185)

<sup>57</sup> Poniž (2002: 186n.)

<sup>58</sup> V souvislosti s Tauferovou poezií hovoří Taras Kermauner o reismu (zde dle Poniž 2002: 187). Denis Poniž vidí v tomto období dvě velké tematické oblasti: na jedné straně znovunavázání na slovinský metafyzický expresionismus, na jeho proměny ve 20. a 30. letech, na druhé posun do osobní výpovědi, která směřuje k dialogu poezie a filozofie, jak se v moderní době utváří od radikálního sartrovského existencialismu až do fenomenologie, od anglického magického realismu po americkou beatnickou generaci. Poniž (2002: 149).

<sup>59</sup> Poniž (2002: 189)

Novak-Popovová.<sup>60</sup> Posledních padesát let 20. století dělí na tři fáze, které se mohou dále volně rozčlenit do sedmi úseků:

1. V první fázi, která nastupuje takřka ihned po skončení 2. světové války, dominuje (1) „budovatelská“ („*graditeljska*“), mobilizační a kolektivistická poezie, jejíž jazykový výraz je značně rétorický, opírá se o tradiční formy a postupy a význam má dnes především jako dokument.<sup>61</sup> (2) Na konci 40. let se v literatuře opět začíná objevovat individualismus. V roce 1953 tyto tendence nabývají podoby programu sbírkou *Pesmi štirih (Básně čtyř)*. Novak-Popovová intimismus chápe jako počátek modernismu, respektive protomodernismu („*protomodernizem*“), který z hlediska stylu stojí na půli cesty od tradice k inovaci.<sup>62</sup>
2. Druhou fází moderní slovinské poezie otevírají výrazné básnické prvotiny (v roce 1958 Daneho Zajce, Vena Taufera, v následujícím roce Saši Vegriové a Gregora Strniši), významnou roli hrají Edvard Kocbek a Jože Udovič. Tento nový směr poezie (3) je pro své ustrojení popisován termíny filozofie existence, zdůrazňována je rovněž tzv. sebedestrukce romantické subjektivity. Jde o dalekosáhlý posun k zralému modernismu („*zreli modernizem*“).<sup>63</sup>
3. Následující fázi rozvoje slovinské poezie Novak-Popovová nazývá (4) radikální či ultrahypermodernismus, konkrétní a vizuální poezie jazykových experimentů („*radikalni ali ultrahipermodernizem, neoavantgarda, konkretna ali vizualna poezija*“) a ohraničuje ji lety 1966–1973. Vůdčím principem tvorby se stává hra.<sup>64</sup> Tato fáze se v polovině 70. let rozštěpuje na mnoho proudů a směrů a víceméně trvá do současnosti. Na jedné straně v ní nalezneme (5) konzervativní, z tradice intimismu čerpající poetiky, na druhé straně i estetický formalismus a postdekadenci, poezii čerpající z dědictví ludismu apod.<sup>65</sup> V 80. letech (6) a pak v 90. letech (7) se dostávají ke slovu další generace básníků.

Pojetí Novak-Popovové, které vymezuje jednotlivá období jako volně prostupná a bez ostrých hranic, je pro naši práci velmi inspirativní. Oproti koncepcím B. Paternua a Janka Kose má autorka také tu výhodu, že období počátku 60. let, které je hlavním tématem naší práce, již může hodnotit s dostatečným časovým odstupem. Především její koncepce, ale i mnohá zjištění ostatních autorů – Paternua, Kose i Poniže – nám pomáhala ukotvit alienativní lyriku do rámce vývoje slovinské poezie.

---

<sup>60</sup> Novak-Popovová *Sodobna slovenska poezija* (2002)

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 271.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 272–273.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 273–274.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 275–276.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 276–277.

### 3.2 Slovinská lyrika předcházející alienativní lyrice: Intimismus<sup>66</sup>

Než odpovíme na otázku, jak vypadala situace ve slovinské poezii na přelomu 50. a 60. let, kdy se objevují prvotiny Zajce, Strniši a Taufera, je třeba posunout se po časové ose ještě dále, do druhé poloviny 40. let 20. století, abychom mohli představit intimismus – lyrický proud alienativní lyriku těsně předcházející.

Po roce 1945 začala Jugoslávie v důsledku politické situace v mnoha směrech kopírovat politiku Sovětského svazu. Změny se brzy odrazily i v kulturním dění. Umělecká sféra přejala model socialistického realismu. Kritériem hodnocení už nebyla jen umělecká kvalita díla, ale především ideologická správnost. Autoři, kteří se nechtěli novému systému podřítit či stáli v době války „na druhé straně“, často nemohli své knihy dál vydávat.<sup>67</sup>

V poezii v tomto období převládaly motivy, které byly spojeny s válkou, odvážnými činy partyzánů a tvrdými tresty zrádcům. Poezie rovněž oslavovala maršála Tita, a spoluvytvářela tak jeho kult. Budovatelská (*kramparska*<sup>68</sup>) poezie tematizovala stavby mládeže a lyrický subjekt této poezie se „odindividualizoval“ v plurálové podobě, už nebyl „já-jedinec“, ale „my-kolektiv“. Základním rysem oficiální poetiky byla „ideová neproblematicnost“, její optimistické založení, bez pochybností o životním směřování. Fikční svět budovatelské poezie byl jako šablona, podle níž mohli básníci tvořit další a další neproblematické fikční světy zabydlené masou prázdných subjektů.

Již od konce 40. let se však vedle této oficiální, vládnoucími strukturami pozitivně vnímané lyriky prosazuje ve slovinské poezii intimismus, který proti subjektu jako součásti kolektivu staví subjekt, jež stojí na jeho okraji či zcela mimo něj. Počáteční období této poetiky v naší práci nazýváme **preintimismus** a mezi nejvýznamnější autory, kteří jako první nechávají ve svých poválečných básních zaznít subjektivní tóny či přímo tematizují melancholii a pochybnosti subjektu, patří především **Ada Škerlová** se sbírkou *Senca v srcu* (1949) a **Ivan Minatti** se sbírkou *S poti* (1947). V jejich prvotinách se již rýsuje podoba intimismu, která vykrystalizuje v dílech „čtyř básníků“.

Už samotné pojmenování básnické generace jako intimistické napovídá, jakým směrem se tvorba intimistů ubírala. V poezii je tematizován především osobní, citový život člověka, jeho niterné prožívání. K tomu se úzce vážou významy bezpečí, jistoty domova, zázemí. Intimisté pokračují v tradici archetypu domoviny, domova jako věčného útočiště a

---

<sup>66</sup> Intimismu jsem se podrobně věnovala ve své diplomové práci: *Intimismus ve slovinské poezii* (2003). V této kapitole se věnuji především období 1945–1966.

<sup>67</sup> V kontextu naší práce je nejvýraznějším příkladem perzekuce kvůli literární tvorbě Edvard Kocbek.

<sup>68</sup> Viz např. *Slovar slovenskega knjižnega jezika* (1994).

návratu do prvotního, člověkem nepokřiveného prostoru, do přírody.<sup>69</sup> Jsou vlastně poslední slovinskou literární generací, která svůj nástup uvede společnou programovou sbírkou (*Pesmi štirih*, 1953),<sup>70</sup> jež se hlásí k inspirativním vzorům v minulosti, především k novoromantismu a impresionismu moderny, nepopíratelný je vztah k Prešerenovu lyrickému ztvárnění světa.<sup>71</sup>

Nejzřetelnějším znakem intimismu je nápadná subjektivizace lyriky, zdůraznění niterného prožívání subjektu. Často dochází k silnému napětí mezi subjektem na jedné straně a světem (popř. společností) na straně druhé. Východiska střetu, ke kterému nevyhnutelně mezi subjektem a okolním světem dochází a který se zobrazuje v pocitech tísně lyrického subjektu, jsou různá: lyrický subjekt se buď utápí v rezignaci (avšak s prvky sentimentu), která je také častým motivem intimismu, nebo se snaží najít klid v bezpečí přírody, jež vytváří protiklad k šedému, neosobnímu městu.

Nejvýraznějšími tématy poezie intimismu jsou tedy:<sup>72</sup> **pochyby a rezignace** – jako protiklad programového optimismu budovatelské poezie; **příroda** (především její ozdravující moc a jako místo azylu) a **erotika**, jako nezbytná součást intimity subjektu. K těmto třem tematickým okruhům se vztahuje další motivický svět intimistické poezie.

Intimismus nekončí se sklonkem padesátých let. Na začátku let šedesátých se souběžně s novým postavením lyrického subjektu, které je ovlivněno podněty filozofie existence, intimistická poetika přetváří a více či méně proměňuje. (Vliv intimismu je však dodnes zřejmý u mnoha slovinských lyriků.<sup>73</sup>)

V 60. letech se intimističtí básníci ještě více zaměřují na problematiku odlidštěného člověka a jeho násilné přetváření všeho, co je v jeho blízkosti. Kajetan Kovič v cyklu *Roboti* zařazeného do sbírky *Korenine vetra* (1962) sugestivně vykresluje tíživou atmosféru světa techniky. Robot je pokřivený subjekt, netvořící, deformující své okolí, bez citu.<sup>74</sup> Ve sbírce *Ogenjvoda* (1965) pokračuje v rozvíjení motivů protikladů a vnitřního sváru v subjektu.<sup>75</sup> Ivan Minatti ve sbírce *Nekoga moraš imeti rad* (1964) prohlubuje myšlenku člověka jako

<sup>69</sup> Významným symbolem je v intimistické lyrice strom, viz např. studii M. Kalin: Motiv drevesa v poeziji avtorjev *Pesmi štirih* (*Jezik in slovstvo* 36, 1990/91, s. 211–219). V prvních sbírkách Daneho Zajce najdeme také symbol stromu, básník s ním však pracuje odlišně, viz dále.

<sup>70</sup> V současnosti není tato sbírka chápána bez výhrad jako přelomová. Například D. Poniž píše: „*Pomembnost, ki jo tej zbirki in poeziji v njej pripisujejo vse literarne zgodovine, je danes relativna in jo je mogoče vzpostaviti zgolj glede na liriko propagandizma in kolektivizma prvih povojnih let.*“ Lyrika této sbírky se autorovi jeví jako „začetniško okorna“ a „vsebinsko neproblematična“. (Poniž: 2002: 154)

<sup>71</sup> Pogačnik (2001: 35n.).

<sup>72</sup> Chmelíková (2003)

<sup>73</sup> Nejvýraznějším příkladem je patrně dílo Toneho Pavčka, který zůstal intimistické poetice věrný během celé své další tvorby, jako přímý pokračovatel intimistů je chápán i např. Cene Vipotnik, viz též Pogačnik (2001: 82 – 83)

<sup>74</sup> Viz též sbírka Mateje Bora *Sledi naših senc*, konkrétně cyklus *Šel je popotnik skozi atomski vek* z roku 1958, viz též Chmelíková (2003: 128).

<sup>75</sup> Pogačnik (2001: 80)



negativního pólu přírody a právě v návratu do prapůvodního, čistého prostoru přírody v ontologickém slova smyslu vidí východisko pro neutěšené postavení subjektu.

Intimismus navazoval na slovinský romantismus, objevovaly se v něm prvky sentimentalismu a výrazně humanistické tendence. Intimismus prohloubil reflexi lidského osudu,<sup>76</sup> mezi subjektem a skutečností se sice otevřela propast – skutečnost je cizí a pustá, subjekt se cítí unavený a má z ní strach – avšak problém lidské existence intimismus řešil v její privátní podobě, prostor je omezen na nitro subjektu, stále je tedy více či méně přehledný a bezpečný. Kromě znovunalezeného domova-azylu v přírodě intimisté zdůrazňovali i sílu mládí a erotiky. Především u Zlobce je eros existenčním jádrem, které přemůže odcizení.<sup>77</sup> (Krise prožívání však u jeho lyrického subjektu, rozštěpení dříve harmonického pohledu na život přichází se sbírkou *Pesmi jeze in ljubezni* (1968).<sup>78</sup>

Intimisté si uvědomovali zranitelnost lyrického subjektu. Jelikož lidský kolektiv nemohl subjektu poskytnout oporu a útočiště, intimisté hledali alternativní záchytné body v erotice, dětství a snech, azyl v přírodě. Nastupující básníci alienativního proudu lyriky však považují tyto záchytné body za vratké a nedostatečné. Rovněž odlišně zpracovaná zkušenost druhé světové války<sup>79</sup> a vliv myšlenek filozofie existence ukazují, že intimisticky (novoromanticky) pojatý lyrický subjekt nemůže na přelomu 50. a 60. let obstát.

### 3.3 Nástup alienativní lyriky, „poezie lidské existence“

Alienaci, neboli odcizení, chápeme v naší práci jako určitou situaci lyrického subjektu, ke které vývoj lyriky směřoval už od poloviny 19. století. O „odosobnění“ či „dehumanizaci“ hovoří Hugo Friedrich ve své monografii o moderní lyrice už v souvislosti s poezií Charlese Baudelaira.<sup>80</sup> U něj Friedrich vidí budoucí „posun od neutralizace osoby k odhumanizování lyrického subjektu.“<sup>81</sup> Odosobnění je ve Friedrichově pojetí jedním z rysů moderní lyriky, o které hovoří jako o „odromantizovaném romantismu“.<sup>82</sup>

Ve slovinské lyrice jako nejvýznamnější předznamenání alienativní lyriky 60. let 20. století chápeme dílo Josipa Murna, spadající do období slovinské moderny, a meziválečné (i

---

<sup>76</sup> Pogačnik (2001: 35)

<sup>77</sup> Chmelíková (2003: 55n.)

<sup>78</sup> Pogačnik (2001: 69)

<sup>79</sup> Viz 2. kapitola III. dílu této práce.

<sup>80</sup> Jeho básnická sbírka *Květy zla* – „Les Fleurs du Mal“ vyšla roku 1857. Podrobně viz Friedrich (2005:33n.).

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 28.

poválečné) verše Boža Voduška. Alienativní poezie na lyriku těchto básníků v některých aspektech navazuje, v případě Murnovy poezie dokonce vede vědomý dialog.<sup>83</sup>

S pojmenováním alienativní lyrika, poezie odcizení, pracuje na sklonku 60. let 20. století Boris Paternu,<sup>84</sup> který v této souvislosti hovoří o tvorbě Daneho Zajce, Vena Taufera, Gregora Strniši a Saši Vegriové,<sup>85</sup> jejich tvorbu pak nachází „mezi novým expresionismem a nadrealismem“.<sup>86</sup> Paternu si všímá náhlé změny vnímání objektivní skutečnosti prostřednictvím lyrického subjektu: svět se stal zcela odcizeným prostorem, násilnou silou, která člověka vyprazdňuje a chce se zmocnit celé jeho existence.<sup>87</sup> Změní se i forma lyrického subjektu. Namísto subjektivního „já“ nastupuje zcizující „ty“, i proto se mění vztah subjektu básníka<sup>88</sup> a čtenáře, neboť v „sebeoslovování subjektu“<sup>89</sup> se zároveň cítí oslovován čtenář. Také z tohoto důvodu je alienativní lyrika tak působivá:

Pesem ne daje več umirjene lepote, temveč bralca vznemiri, fascinira in ga vrže iz čustvenega in miselnega udobja, prilagojenega zunanji danosti. Iztrga ga privajenemu in varnemu redu stvarí ter potisne v krute, eksistencialno občutene in skrajne dileme. Zato pesnik večkrat podira navadni in pregledni red prostora, časa, sveta ter navsezadnje tudi jezika kot privajenega sredstva sporazumevanja.<sup>90</sup>

Alienativní poetika se tedy už ze své podstaty od časově předcházející poetiky intimistické značně odlišuje. Oproti zvnitřňování, polidšťování světa nastupuje jeho komplikování, lyrický subjekt není zcelován, ale narušován. Básnický subjekt dospěl k poznání, že harmonický stav nikdy nebyl a ani nemůže nastat. Možnost transcendence je lyrickému subjektu odepřena, místo úniku, který intimisté nacházeli v přírodě, erotice či dětství, chybí. Zbývá jen absolutní rezignace či vzdor proti absurdní existenci jejím přijetím.<sup>91</sup> Hlavními rysy alienativní poezie jsou proto motivy odcizení, existenciální úzkosti, hrůzy, smrti a absurda, které se projevují především v rovině výstavby lyrického subjektu.

Pro naši práci jsme jako zástupce alienativní poetiky vybrali Daneho Zajce, Gregora Strnišu, Vena Taufera a Svetlanu Makarovičovou. Tvorba každého z právě jmenovaných je velmi specifická, v prvním dílu této práce však ukážeme, že ve fikčních světech jejich lyriky

<sup>83</sup> O poezii Boža Voduška viz v tomto dílu kapitola 3.41, Murnově lyrice se věnujeme v II. díle, 2. kapitole.

<sup>84</sup> Paternu Lirika in *Slovenska književnost 1945–65* (1967: 172)

<sup>85</sup> Sašu Vegriovou jsme se rozhodli do čtveřice zkoumaných básníků nezařadit, viz kapitola 3.43 tohoto dílu.

<sup>86</sup> Paternu (1967: 171n.)

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 171.

<sup>88</sup> Termín „básnický subjekt“ či „subjekt básníka“ užíváme v celé práci ve smyslu, jak ho ve svých studiích vymezil Miroslav Červenka, viz např. *Obléhání zevnitř*, 1996.

<sup>89</sup> Též podle M. Červenky (1996: 149n.).

<sup>90</sup> Paternu (1967: 172)

<sup>91</sup> O podobných východiscích pro lyrický subjekt uvažuje i Paternu: „*Odzivi na to doživljeno ali pojmovano resničnost so najčešče skrajni: ali totalna revolta ali totalno podleganje ali fatalistično vztrajanje na brezciljni poti muk.*“ Paternu (1967: 172)

jsou přítomny určité rysy, motivy, myšlenkové systémy, které vykazují mnoho podobností. Jedním z hlavních důvodů této blízkosti je existenciální rozměr ideového základu alienativní lyriky. Slovinskou kulturu 60. let myšlenkový směr existencialismu výrazně ovlivnil. Teoretické stránce existencialismu se věnoval více méně pouze okruh přispěvatelů časopisu *Perspektive* (především Taras Kermauner a Veljko Rus), v mnohem větší míře se však myšlenkám existencialismu přiblížili slovinští básníci.<sup>92</sup> Jože Pogačnik je přesvědčen, že především Dane Zajc, ale i Venko Taufer a částečně Gregor Strniša přinesli do slovinské literatury – „nic jako způsob bytí člověka“<sup>93</sup> a svobodu, jíž člověk ze sebe vytváří to, co ve skutečnosti je.

Z vnějších vlivů alienativní lyriku utvářel i nový pohled na události druhé světové války. Přehodnocení válečných událostí probíhalo hlavně prostřednictvím kulturních periodik – opět především v časopise *Perspektive*.<sup>94</sup>

Alienativní lyriku výrazně ovlivnilo též několik básnických směrů: expresionismus, (Murnův) symbolismus, nadrealismus, v neposlední řadě též romantismus. Slovinská lyrika byla od 30. let 19. století ve znamení romantického subjektu a občasných snah se z romantického/prešerenovského modelu vymanit. Proto nalezneme stopy romantického chápání světa u všech alienativních básníků, především však v jejich prvních sbírkách.<sup>95</sup>

V prvotině **Daneho Zajce** *Požgana trava* (1958) vztah ke slovinskému romantismu nacházíme především v tematické rovině, pozitivním protipólem krutého světa „katů a obětí“<sup>96</sup> se v několika básních stává erotika a cit. Sbírka je zřetelně ovlivněna poetikou expresionismu, kromě barevné symboliky jsou bohatě využívány možnosti působivých (hrůzných) obrazů světa, v němž subjekt křičí v munchovské úzkosti.<sup>97</sup>

Ve druhé sbírce *Jezik iz zemlje* (1961) i nepatrné vazby na romantismus mizí a chápání světa i postavení subjektu se přibližuje absolutnímu nihilismu. Fikční svět Zajcovy poezie je častokrát ztvárněn jako temná a nemilosrdná hmota, jež člověka nenávidí a ohrožuje. Láska je jen jednou z možností, kterou existence nabízí, její uskutečnění je později ztvárněno jako pouhé potvrzení lidské nemohoucnosti; smrt je pak neodvratitelným ukončením bolestné existence bez možnosti přesahu.

---

<sup>92</sup> Pogačnik (2001: 51). K rozboru vztahu filozofie existence a Zajcovy poezie viz též Mžourková *Poezie Daneho Zajce a filozofie existence* (2008).

<sup>93</sup> Pogačnik (2001:52), který však v této souvislosti *Perspektive* nezmiňuje.

<sup>94</sup> Viz 2. kapitola tohoto dílu, o přehodnocování mýtu boje za osvobození viz též III. díl této práce, 2. kapitola.

<sup>95</sup> Podrobně se vztahu alienativní poezie a romantismu věnujeme ve II. díle, 1. kapitole.

<sup>96</sup> Podle T. Kermaunera *Svet krvnikov in žrtev* (1960/61).

<sup>97</sup> Podle obrazu Edvarda Muncha *Výkřik* (1897).

I v prvotině **Gregora Strniši** *Mozaiki* (1959) jsou ještě patrné romantické (intimistické) tóny, prostřednictvím ojedinělého ztvárnění lyrického subjektu se však zřetelně ukazuje bližectví s fikčními světy Zajcovy a Tauferovy poezie. Denis Poniž míní, že přestože bývá Strniša řazen ke generaci kolem literárních periodik *Revija 57* a *Perspektive*, stojí svým znázorněním lyrického subjektu poněkud stranou. Jedinec se nachází uprostřed širokého, komplikovaného vesmíru plného neslučitelných protikladů a sám je jakousi zmenšenou podobou tohoto vesmíru.<sup>98</sup> I Boris Paternu upozorňuje na to, že při čtení Strnišovy první sbírky můžeme mít nejprve dojem, že jde o pravý protipól Zajcovy a Tauferovy poezie, přesto je i zde přítomna hluboká existenciální disonance.<sup>99</sup>

U Strniši se vnitřní svět lyrického subjektu prolíná se světem vnějším, ať už jde o nejbližší okolí – přírodu, nebo o komplexní univerzum. Subjekt je objektivizován – „zpředmětňován“, zatímco objekty nabývají rysů subjektu. V této linii pokračuje Strniša i ve své druhé sbírce *Odisej* (1963), avšak více je akcentována existenciální problematika: název sbírky asociuje motivy nedobrovolného bloudění subjektu ve světě, který je nespolehlivý a subjekt je v něm zranitelný. Následující Strnišova sbírka *Zvezde* (1965) je spojením dokonale formované kompoziční i tematické stránky. V této sbírce se prolínají fikční světy sbírek minulých s novými motivy i s aluzemi na antické a germánské mýty.

**Veno Taufer** musel svou prvotinu *Svinčene zvezde* (1958) vydat kvůli nepříznivé politické situaci vlastním nákladem. Fikční světy jeho básní rovněž často představují pustý a temný svět, ale ne tak nepřátelský ke člověku jako svět Daneho Zajce.<sup>100</sup> V této sbírce je rovněž přítomen ironický a realistický pohled na historické události (např. na potlačení maďarského povstání roku 1956); všudypřítomný je i motiv smrti, pomíjivosti a umírání. Poezie Vena Taufera si libuje v paradoxech, už samotný název sbírky *Jetnik prostosti* (1963) ukazuje lidskou existenci jako svébytný paradox.

Ve své další tvorbě rozvíjel Taufer svou ironii a „herní princip“, který je ostatně příznačný pro modernistické pokusy poezie 60. let (viz sbírka *Vaje in naloge*, 1969, a další). Taufer tradičním básnickým tématům a formám dodává nové obsahy plné asociací. Využívá i formy a motiviku lidové písně.

S lidovou písní je rovněž pevně spjata tvorba básnířky, kterou připojujeme k trojici Zajc – Strniša – Taufer, **Svetlany Makarovičové**. Její prvotina *Somrak* (1964) přináší

---

<sup>98</sup> Poniž (2001: 109)

<sup>99</sup> Podle Paternua je možné mluvit o expresionismu, avšak o jeho velmi vyhraněné podobě, viz Paternu (1967: 190).

<sup>100</sup> Tine Hribar upozornil, že Taufer vedl prostřednictvím svých básní dialog se Zajcem a Strnišou stejně jako oni dva s ním (např. Strniša užil Tauferovy verše z básně *Dom* ke svému básnickému cyklu *Nemi Orfej*, viz Hribar (1984: 188). Tomuto dialogu a jeho dalších podobám se budeme dále věnovat v I. díle naší práce.

expresivně vypjaté výpovědi o boji o krásu, svobodnou lásku a mezilidské vztahy.<sup>101</sup> Jádrem její autorské poetiky však vykristalizovalo až na počátku 70. let, je však velmi specifické jak ve slovinském kontextu, tak v rámci světové literatury.<sup>102</sup> Makarovičová se postupně ve svých sbírkách přiklání k poetice lidové balady, aby na jejím základě vytvořila svébytný, krutý a nelidský svět postav, které jsou jakoby personifikacemi zla, panoptikem „katů a obětí“. <sup>103</sup> Lidová balada jí slouží jako základ pro vykreslení archetypálních příběhů nasycených symbolickými úkony, obřady, rituály přestupku a trestu. V určitých aspektech (v symbolické rovině „kata“ a „obětí“) jsou její fikční světy blízké Zajcovým, ztvárnění podobných existenciálních témat je však zcela osobité. Zpočátku byla z formálního hlediska ovlivněna tvorbou Strniši, později se od jeho vlivu zcela oprostila. Podobně uvažuje též Josip Osti.<sup>104</sup>

Temačnost njene lirike je v določenem sorodstvu z mračno poezijo Daneta Zajca, ukvarjanje s strožjimi, podedovanimi metričnimi oblikami pa s poezijo Gregorja Strniše. Toda ta vsebinsko-formalna sorodnost (motivno ji je blizu tudi poezija Vena Tauferja) ne postavlja pod vprašaj samosvojnosti njene poezije.

Od sbírky *Volčje jagode* (1972) Makarovičová využívá motivy a formu slovinské lidové písně, které naplňuje současnou existenciální problematikou. Baladická forma Makarovičové umožňuje neosobně znázornit tragické lidské osudy, ve shodě s temným tónem moderní poezie absurdnosti. Do základních symbolických konotací motivů a příběhů zakomponovala kontrastní, nihilistické obsahy. Co bylo pro poezii „nové romantiky“ ztělesněním duchovní obnovy a očištění, stalo se zde personifikací zla, nenávisti. Tragické starodávné příběhy a v nich znázorněné pokřivené mezilidské vztahy přinášejí kritiku antropocentrismu. Nejvýraznějšími postavami jejího fikčního světa jsou ženy, citlivé osobnosti, nositelky poznání smutné pravdy o světě, svým poznáním strašlivě destruktivní.

### 3.4 Blíženci alienativní poezie

Básníci **Božo Vodušek**, **Edvard Kocbek**, **Saša Vegriová** a **Niko Grafenauer** bývají v souvislosti s poetikou alienativní lyriky často zmiňováni – Vodušek je vnímán jako její předchůdce, sbírku *Groza* Edvarda Kocbeka chápeme v mnoha směrech jako alienativní lyrice blízkou a Saša Vegriová s Nikem Grafenauerem jsou nezřídka řazeni vedle Daneho

<sup>101</sup> Novak-Popovová (2003: 266)

<sup>102</sup> Samotná Makarovičová se nejen svou tvorbou, ale i osobním životem brání veškerému „zařazování“. Svou tvorbu například odmítá zařazovat do některých antologií, zvláště ne do antologií „ženské poezie“, které přirovnává k antologiím „paraplegických básníků“ viz Novak-Popovová (2003: 251).

<sup>103</sup> Též Mžourková *Fikční světy poezie Svetlany Makarovičové* (2008).

<sup>104</sup> Osti (2008: 66)

Zajce, Gregora Strniši a Vena Taufera jako zástupci alienativní lyriky. Zastavíme se krátce u každého z uvedených tří tvůrců, abychom zmíněné bližectví uvedli do přesnějších souvislostí.

### 3.41 Božo Vodušek<sup>105</sup>

Lyrická tvorba Boža Voduška sice zahrnuje „pouze“ jedinou sbírku *Odčarani svet* (1939) a poválečné básně otištěné časopisecky, přesto má Voduškovo dílo ve slovinské poválečné lyrice zásadní postavení. Vodušek je mimo jiné chápán jako „předchůdce“ alienativní lyriky, neboť již jeho předválečná tvorba uvádí do poezie otázky, témata existenciální filozofie, které se posléze objevovaly i v alienativní lyrice na přelomu 50. a 60. let 20. století.<sup>106</sup>

#### *Odčarani svet*

Sbírka *Odčarani svet* (1939) Boža Voduška vychází těsně před druhou světovou válkou. Když o ní hovoří Mitja Mejak v úvodu pozdějšího výboru Voduškových básní,<sup>107</sup> upozorňuje na skutečnost, že sbírka byla od svého vydání obtížně dostupná, a proto často opomíjená. Názory na ni se různily.<sup>108</sup> Obvykle je chápána jako význačný zástupce poetiky expresionismu, Janko Kos však upozorňuje, že kromě básní expresionistických zde najdeme také básně (počínaje básní *Balada v staromodnem zlogu*), jejichž poetika je do té doby zcela ojedinělá. Charakteristický je pro ně především „antiromantický lyrický subjekt“.<sup>109</sup> Kos dokonce hovoří o průniku nihilismu do slovinské poezie. Takový je podle Janka Kose stav, v němž se ocitne subjekt, který přišel o romantické a metafyzické základy svého světa a který neví, čím je nahradit, neboť nahrazeny být nemohou.<sup>110</sup> Kos ze svého pojednání následně vyvozuje, že ve Voduškově díle lze nalézt zárodky (rané) Zajcovy a Strnišovy lyriky.<sup>111</sup>

<sup>105</sup> Voduškův *Odčarani svet* rozebíráme ještě dále v rámci kapitoly o vztahu alienativní lyriky a slovinského expresionismu, II. díl, 3. kapitola.

<sup>106</sup> Viz především zpracovaná koncepce J. Kose (1962–64).

<sup>107</sup> *Izbrane pesmi* (1966)

<sup>108</sup> „... nekomu je [Vodušek] izrazito verski pesnik, drugemu ateistični upornik, tretjemu pesimistični predstavnik brezupnosti predvojnih intelektualcev.“ Mejak (1966: 7)

<sup>109</sup> K tomu Janko Kos píše: „Vodušek je prvi véliki, zares pravi antiromantik slovenskega pesništva, saj je v vsebini in obliki svoje predvojne lirike konkretno realiziral zanikanje romantične subjektivnosti. (...) Voduškova pesem v tem obdobju (...) rušila tradicionalno resnico romantične subjektivnosti, iluzijo njene polnosti, avtonomnosti in izvirne čistosti, da bi ji nato brez vseh iluzij in pretvez zoperstavila svet lastne resnične subjektivnosti.“ (1963/64: 64)

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 72.

I Boris Paternu přisuzuje Voduškově sbírce významné postavení ve slovinské lyrice a také zdůrazňuje antiromantický postoj básnického subjektu, vyjádřený již v samotném názvu sbírky.<sup>112</sup> Nešlo však „pouze“ o nový směr, který se v poezii objevil, v základech Voduškovy lyriky bylo totální přehodnocení chápání objektivní skutečnosti a poezie samotné. Obojí Vodušek skutečně „odčaroval“, demytizoval (lyrický) svět, který začal budovat v romantismu France Prešeren a který dosáhl vrcholu v Župančičově poezii.<sup>113</sup> Tento svět byl pak v poválečné poezii obnoven tvorbou intimistické generace, jeho základy však do hloubi narušily hrůzné události druhé světové války, takže v okamžiku, kdy se objevily prvotiny Daneho Zajce a Vena Taufera (*Požgana trava* a *Svinčene zvezde*), se jasně ukázalo, jak vratká je zdánlivě pevná pozice lyrického subjektu ve světě.

Vodušek především otrásl v poezii do té doby „nedotknutelnou“ milostnou tematikou,<sup>114</sup> kterou „obnažuje“ s cynickým úsměškem („*dolgčas je igrati brez dobitka*“, b. *Ljubezenska lekcija*) či jí odnímá veškerou moc vzdorovat času (*Pesem ob ločitvi*):

nič več uporni pojavi  
strasti ne prikrijejo zla;  
nič več rje časa ne vstavi,  
o ljuba, po sladki zabavi  
sva segla do grenkega dna.

V neposlední řadě Vodušek odnímá moc transcendence jak milostnému citu, tak dokonce křesťanskému bohu („*Zaman iz mehkih postelj, toplih hiš/ prišli smo čakat svetlega povelja*“, b. *Božična vigilija*). Proto se Voduškova sbírka nedočkala ze strany křesťanský orientované kritiky vřelého přijetí.<sup>115</sup>

Voduškův subjekt se tedy ocitá ve světě, z něhož sám odstranil pevné-opěrné body (cit a boha) a zároveň odmítá nabízející se „náruč přírody“ (b. *Drevesa*). Zbývá tedy jen únava z prázdného života a přibližování se smrti („*Moči zemlje so me zapustile,/ materne vezi so usahnile*“, b. *Trudnost*). Ale ani smrt nemá ve fikčním světě sbírky *Odčarani svet* svou vážnost a je podávána s cynickým výsměchem sama sobě (viz např. b. *Žalostinka za obešencem*, kde hlas lyrického mluvčího oslovuje oběšeného: „*v cvetju lep si kakor v belem prtju*“).

<sup>112</sup> „Šele ob Vodušku bi se dalo reči, da je prvi resnični razdiralec romantizma te vrste in zato tudi prvi pravi antiromantik slovenske poezije.“ Paternu (1999: 25)

<sup>113</sup> Paternu (1999: 27)

<sup>114</sup> „Tudi njegova ljubezenska tematika kaže močan izstop iz domače pesniške tradicije. Noben slovenski pesnik pred njim še ni tako na široko odprl vrat temnim, zlim in demoničnim stranem erotike.“ Paternu (1997: 28)

<sup>115</sup> Kritizoval ho např. France Vodnik, který mu vyčítal, že „potlačuje citovost“ a že vše dohromady je „vědomým likvidováním romantiky“. B. Paternu (1997: 42)

## Poválečná poezie Boža Voduška

Tine Hribar zahajuje svou rozsáhlou studii tvrzením, že moderní slovinská poezie začíná právě básní Boža Voduška *Bleščeča tihota visokega dne*.<sup>116</sup> Měřítkem pro vymezení „moderní poezie“ je fikční svět lyrického subjektu, v Hribarově pojetí „horizont světa“. V předválečné Voduškově poezii to byl „horizont světa bez Boha“,<sup>117</sup> těsně po válce (1947) přichází krátké intermezzo básní, kdy subjekt na okamžik zakouší pocit „být jako bohové“ (viz b. *Ladja sanj*), následováno básněmi (*Ko smo Prometeji neugnani*, *Bleščeča tihota visokega dne* a *Rojstvo Adamovo*), v nichž se subjekt pokusí svou touhu uskutečnit.

V první ze jmenovaných básní, *Ko smo Prometeji neugnani* (1955), se subjekt vzepřel bohům a odňal jim symbol, který je činil bohy – oheň – vnitřní nespoutanou energii – svobodu. Za své vítězství však musí zaplatit, „oheň“ se stává součástí subjektu i jeho světa a předjímá jejich konec, jejich smrtelnost, neboť prométheovský mýtus je zde pevně spojen s mýtem o Ikarově pádu (oheň je ve všem – i v „šumu Ikarových křídel“):

*Vsak, vsak v tem ognju dogoreva;  
le to je dano mu, ko pade,  
da bratovsko pepel odseva  
blišč silne rabeljske grmade.*

Téma nabyté svobody zpracoval Vodušek již dříve, v básni *Rojstvo Adamovo* (1951), ale více provokativně, „hereticky“. Zvolil si „nedotknutelný“ starozákonní fikční svět: Adam je zobrazen jako osamocený subjekt uvězněný v hrůzném světě „bez člověka“. Není to nevinný-nevědomý Adam. Je to osvobozený Adam, „který prohlédl“ a uvědomil si svou křehkost a smrtelnost. Osvobození subjektu tak není jeho vítězstvím, toto prozření jej paradoxně uvěznilo ve strachu ze své konečnosti. Cesta do nevědomosti (ráje) je navždy uzavřena. Subjekt se stal lovnou zvěří smrti.

*zdaj povsod zalezujočo  
smrt je čutil, zvito k skoku,  
v zraku in v šumečem toku  
zlobno se krohotajočo.*

---

<sup>116</sup> Hribar (1984: 175)

<sup>117</sup> Viz b. *Horizont*, dle Hribara, tamtéž, s. 175.



Přestože se subjekt chtěl cítit jako bůh, jeho nabytá svoboda znamená pouze to, že si uvědomuje své „uvěznění ve světě“, který je „domem temných bohů“.<sup>118</sup> Subjekt je odsouzen k cestě k jisté smrti, motiv poutníka pak váže báseň *Bleščeča tihota visokega dne* (1955) k cyklu *Pustinja* Gregora Strniši (sbírka *Odisej*). I u Voduška subjekt, „otrok cesty“, jde, aby na konci cesty obětoval sám sebe „přízrakům ze dna“. Motiv obětování srdce pak z této básně činí předznamenání Zajcovy básně *Modrasi*, v níž je srdce rovněž obětinou (hladovým zmijím):

*Samo, ker mora,  
zdaj, suženj poti,  
oslepljen gre skoz dan,  
obsojen, da dá  
srce, ki v njem golo,  
umrjoče drhti,  
v spravno daritev  
pošastim iz dna.*<sup>119</sup>

Blízkost Voduškova a Zajcova fikčního světa je nepopiratelná. Nejvýraznější vazbou je právě subjekt – opuštěný, vydaný na pospas krutému světu i svému strachu. Jediná cesta z tohoto světa vede skrz obětování-vzdání se sebe sama a přijetí své konečnosti.

Na závěr ještě zmiňme Voduškovu báseň z roku 1956, *Odisejski motiv*. V ní se subjekt nachází v podobném fikčním světě – opuštěném, bez lidí. Přesto je nyní postavení subjektu jiné: je smířen se svou poutí i se svou samotou. Zde se myšlenkový svět Voduškovy lyriky propojuje s Camusovým uvažováním o absurdnu.<sup>120</sup>

*Vendar rešen, ko izgnan,  
ne da bi samote se bal,  
v pozdrav povzdigne dlan  
novi zemlji, kjer je obstal.*

Subjekt si totiž uvědomuje, že ten, kdo je smířen s prázdnotou a chladem ne-života, dokáže plně využít sílu toho, co je kolem něj živé („*ne rani ga več bridkost/ mrtvih zvezd, brezumne noči.*“). Marná očekávání totiž brání subjektu v dosažení cíle, který symbolizuje „plachta na obzoru třepotající se ve větru“ v závěru básně, proto je třeba se veškerých očekávání zbavit:

*S tvojim pogumom prost*

---

<sup>118</sup> Báseň *Bleščeča tihota visokega dne*, viz Hribar (1984: 178–179).

<sup>119</sup> Zdůraznila H. Mžourková. Všechna další zdůraznění (je-li třeba upozornit čtenáře na konkrétní úsek básně) provedla rovněž autorka práce.

<sup>120</sup> Camus (2006)

*dvomov in spraševanj  
bo slavil življenja skrivnost  
in čakal brez pričakovanj;*

### 3.42 Edvard Kocbek (*Groza*)

I Edvard Kocbek vydal svou básnickou prvotinu již před druhou světovou válkou (*Zemlja*, 1934), k našemu tématu se však vztahuje především jeho druhá sbírka – *Groza* – která kvůli politickým okolnostem mohla být vydána až v roce 1963. Její vydání znamenalo ve slovinské poválečné literatuře velký přelom, ovlivnilo chápání poezie a přístup ke slovu a básnické formě utvářející se postmoderní generace. Z našeho hlediska je tato sbírka zajímavá především postavením lyrického subjektu. Ten je problematizován, tematizovány jsou pocity vnitřní nejednotnosti, rozpolcenosti, odcizení subjektu a hledání rovnováhy člověka (subjektu) ve světě (kosmu).

#### Dobový kontext

Básnická sbírka *Groza* byla vydána takřka třicet let po prvotině básníka Edvarda Kocbeka. Sbírka *Zemlja* vyšla roku 1934, další možnost, kdy mohl básník publikovat své verše knižně, přichází teprve roku 1963.

O druhé sbírce uvažuje Kocbek ve svých denících už roku 1951,<sup>121</sup> avšak básně opravuje a upravuje ještě další tři roky (zamýšlená sbírka, která obsahovala básně z tzv. Kocbekova partyzánského období, 1938–1946, se měla jmenovat *Nočna straža*). Rukopis ostře odsoudil France Koblar, podle nějž byly básně „málo lyrické“ a „vzdálené člověku“ a ještě nepředstavovaly pravou lyriku.<sup>122</sup> K hodnocení pak Koblar ústně připojil varování: „*Nikdar se neigray z režimom. Še vedno je strahovito močan.*“<sup>123</sup> V té době je totiž ještě příliš čerstvá událost z roku 1951, kdy Kocbekova existencialistická sbírka novel *Strah in pogum* vyvolala bouře nevole ze stran tvůrců držících se „oficiální poetiky“. Důsledkem byl nucený Kocbekův odchod z veřejného i literárního dění.

---

<sup>121</sup> Podrobně Inkret (1993: 436)

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 437–8.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 438.

Roku 1955 začne Kocbek sestavovat novou sbírku (*Prevod iz groze*), o rok později ji nakladatelství Obzorja zamítá.<sup>124</sup> Nakonec kniha vychází pod jednoslovným názvem *Groza* až v červenci roku 1963.

Kritici nejsou v hodnocení sbírky jednotní: například Jože Snoj (v deníku *Delo*) ji nehodnotí příliš příznivě, ba přímo chladně. Chválí její formální stránku, ale zároveň hovoří o zmatenosti a izolovanosti autora.<sup>125</sup> Naopak pochvalně sbírku hodnotí například Boris Pahor (*Primorski dnevnik*), France Vurnik (v lublaňském rádiu) nebo Matjaž Kmecl (*Novi razgledi*).<sup>126</sup> Následujícího roku dostává Kocbek za sbírku *Groza* prestižní Prešerenovu cenu.<sup>127</sup>

## **Témata sbírky *Groza***

Sbírka *Groza* je věnována básníkově ženě, Zdravki-Metki, a je rozčleněna do šesti oddílů. Převládají spíše básně kratší, často jsou i verše velmi krátké. Sbírka obsahuje několik tematických okruhů, v určitém smyslu spolu korespondují 5. a 6. cyklus s 2. a 3. cyklem z války, rovněž lze uvažovat o vztahu 1. a 4. cyklu.<sup>128</sup>

Sbírka má z tematického hlediska vyváženou kompozici, v každém z jednotlivých cyklů se autor soustředil na konkrétní téma. První oddíl přináší básně s motivy napětí, neklidného „klidu před bouří“, období těsně před druhou světovou válkou. Historie je omezena na roli média pro vyjádření nejistoty ve „vnějším“ i „vnitřním“ světě subjektu. Převládají pocity tísně, neklidu, snaha o uchopení vlastní rozpolcenosti a odcizenosti. Vnější neklid je úzce propojen s vnitřním nepokojem a čekáním na nevyhnutelné. Zároveň však lyrický subjekt hledá archetypální hodnoty, o něž bude možné se v budoucnu opřít.

Další dva oddíly se vztahují k období války.<sup>129</sup> Téma vnitřní rozpolcenosti, nejednoznačnosti je dále rozvíjeno, už sama snaha propojit křesťanský a revoluční (marxistický) pohled na svět nemůže mít harmonické a neproblematické vyznění. Kocbek už nemůže pracovat s poetisticky naivním pohledem na svět básníků 30. let, jeho pojetí jde do

---

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 442.

<sup>125</sup> Celou kritiku přetiskuje A. Inkret v poznámkách ke Kocbekovým spisům (s. 457–458).

<sup>126</sup> Inkret (1993: 461–475)

<sup>127</sup> Téhož roku se s Kocbekem v Lublani setkává český básník Josef Hiršal – záměr vydat Kocbekovy básně v českém překladu mohl být však uskutečněn až v roce 1972 (vychází výbor z Kocbekovy poezie *Kruté kruhy*), Hiršalovo jméno však s ním nemohlo být z politických důvodů spojováno. O tom též Inkret (1993: 534–536). Několik Kocbekových básní se ještě dříve objeví v antologii *Snímky krajiny poezie* (1966).

<sup>128</sup> Tak o sbírce uvažuje např. Boris Paternu (1993), jehož rozdělení sbírky podle tematických okruhů zde využíváme.

<sup>129</sup> Podrobně se tomuto tématu v Kocbekově sbírce *Groza* věnujeme ve III. dílu, 2. kapitole této práce.

hloubky, zřetelně se projevuje vliv „učitele křesťanských existencialistů“ S. A. Kierkegaarda.<sup>130</sup>

Čtvrtý cyklus čtenáře odvádí z válečné vřavy do meditativně-abstraktní sféry, básnický výraz využívá značně intelektualizované výpovědi (to bylo také prorežimními kritiky Kocbekovi často vytýkáno<sup>131</sup>).

Pátý a šestý cyklus znamenají opětovné „otevírání se světu“, přestože je to pro lyrický subjekt bolestné. Na síle nabývá motiv možného útočiště, záchrany v atributech dětství, který se objevuje již dříve. Měřítkem všeho je člověk, lidská subjektivita. Oproti básním z tzv. partyzánského období v tomto cyklu chybí kontakt s objektivním společenským zázemím, jde o hlubší ponor do abstraktního ideálu.<sup>132</sup> Barokní dialektika se mísí s motivy z řecké mytologie.

V celé Kocbekově sbírce převládá zhuštěné vyjadřování, dynamičnost, kupení asociací, specifická je také metaforická pestrost – u Kocbeka nacházíme motivy existencialistické, katolické i antické, vyskytují se zde však i prvky nadrealismu a vyjadřování má blízko k baroku – hrozné a krásné se mísí; věci samy a jejich funkce jsou přehodnoceny (např. b. *Dialektika*). Oproti poetice intimismu, která vládla 50. letům 20. století, je prostorem básní „jiný“ svět, vše je nové, cizí, člověku snad i nepřátelské. Nejde už o malý, domácký, „intimní“ prostor – významy směřují k absolutnu, vesmíru, času.

Za metaforami se často skrývají pocity hrůzy a odcizení, s tím souvisejí i často užívaná slova – *vítr, les, bolest, strach, měsíc, noc*, ale i *srdce*. Zvířata vyskytující se v této sbírce jsou příznačná pro literární období mystického baroka – barokní *pelikán, hrdlička, jehňátko* – ale jsou tu i zvířata exotická, divoká, tajemná a nebezpečná – *želva, páv, slon, velryba, tygr, káně a kukačka* jako symbol předzvěsti smrti.

Někteří literární kritikové hodnotí Kocbekovy milostné básně jako „*preveč duhovne*“, lyrická výpověď je podle nich „*preveč razumska in razumna*“,<sup>133</sup> nebo se jim zdá, že Kocbek klade přílišný důraz na morální stránku lásky a potlačuje její emocionální rovinu.<sup>134</sup> Boris Paternu však naopak vidí u Kocbeka lásku jako jednu z možností jako „ovládnout“ hrůzu a vytrvat ve filozofii „*svetlega razmerja do življenja*“.<sup>135</sup>

<sup>130</sup> T. Kermauner Kocbekovu poezii nazývá „*poezija absolutne eksistence*“ (1970: 49).

<sup>131</sup> Viz Inkretova dokumentace dobových ohlasů (1993).

<sup>132</sup> Paternu (1993: 495)

<sup>133</sup> M. Mejak in *Naši razgledi*. Podle A. Inkret (1993: 477).

<sup>134</sup> Šega (1965: 463)

<sup>135</sup> Paternu (1993: 490)

Sbírka začíná i končí modlitbou – zjednodušeně řečeno je první „pohanská“, druhá „katolická“. První vyjadřuje neklid, nejistotu a bolestnou vnitřní rozpolcenost, druhá neobyčejnou odvahu a sílu přese všechno vytrvat, existovat, dát sám sobě smysl.

Hlavní hodnotu Kocbekovy poezie vidí Boris Paternu v jejím boji proti soudobému „intelektuálnímu nihilismu“. Taras Kermauner přímo staví přístup k lidské existenci Daneho Zajce a Gregora Strniši proti filozofii Edvarda Kocbeka.<sup>136</sup> Toto pojetí vzájemný vztah alienativní a Kocbekovy poetiky poněkud zjednodušuje. Jak dále ukážeme, ani Zajcovy fikční světy nejsou „pouhým“ ztvárněním „lidské neexistence a nicoty“. Důležitý je pro nás především vnitřní svár v subjektu, který je zásadní složkou Kocbekova fikčního světa, a hledání pevných bodů, na nichž může subjekt stavět svou křehkou existenci.

### 3.44 Saša Vegriová

#### *Mesečni konj*

Prvotinu Saši Vegriové můžeme chápat i jako svébytné pokračování linie milostné poezie, kterou svou sbírkou *Senca v srcu* na sklonku 40. let 20. století utvářela Ada Škerlová. Tyto básničky si jsou blízké problematizováním lyrického subjektu a s ním spjatého tématu erotiky, která je neodlučitelnou součástí fikčních světů jejich poezie. Vzájemná blízkost tvorby obou básnířek je však jen částečná.

Mnoha básněmi sbírky *Mesečni konj* se Vegriová rovněž blíží pozdní tvorbě některých intimistů, s nimiž ji spojuje například hledání pevných bodů, o něž se může subjekt opřít, a touha po splynutí s prvotními silami (přírodou) Vegriovou váže na poetiku Ivana Minattiho (konkrétně sbírku *Nekoga moraš imeti rad*):

*Naj bom  
kot trava  
od rose umita:  
čista, vsa čista...  
(Jesensko pričakovanje)*

---

<sup>136</sup> „Zajčev in Strnišev subjekt pričata človeško neeksistenco, odsotnost, ničnost. Kocbekov človekovo eksistenco, navzočnost in bitnost.“ Kermauner (1970: 47)

Druhým tématem, které Sašu Vegriovou spíná s intimistickou poetikou, je dětství a mládí, to je však ve sbírce *Mesečni konj* vnímáno i jako těžký úděl (např. v b. *Pričakovanje*: „*kako mi sami/ z mladostjo težko je.*“). S motivem dětství se pojí téma času a ve fikčním světě sbírky *Mesečni konj* se objevuje motiv podzimu (přicházející dospělosti), který je v padesátých letech často ztvárňovaný právě ve fikčních světech intimismu. Podzim zde přináší „šedivé dny“, ale i očekávání čehosi nového (viz b. *Pesem jeseni*).

Vitalistické tóny, motivy radosti z přílivu energie (mládí), touha po milostném splynutí jsou však přehlušovány temnými tóny strachu, pocitů opuštěnosti a tísně (které se plně dostanou ke slovu ve druhé sbírce básničky, *Naplavljeni plen*). Tvorba Vegriové bývá nezdídkou řazena do proudu alienativní lyriky, především je označována jako blíženecká lyrice Daneho Zajce.<sup>137</sup> Podíváme-li se podrobněji na prvotinu Saši Vegriové *Mesečni konj*, nalezneme skutečně mnoho podobných – „zajcovských“ – tónů. Najdeme je například v básni *Tiho domotožje*, v níž je vystaven pozitivní svět „minulosti“<sup>138</sup> v kontrastu se světem temné současnosti:

*Pod streho mojega doma  
so gnezdile lastovice,  
tiste drobne ptice,  
ki nosijo srečo.  
Na perutih so jo nosile,  
zato je bila lahka,  
bila je kot materina roka:  
topla in mehka.  
(...)  
Zdaj je v našem domu temno.  
Črni, veliki pajek  
prede v kotu goste štrene  
in lastovic ni več nazaj,  
odpadla so njihova gnezda.  
Veter odpira in zapira vrata.*

Zajcovým fikčním světům je velmi blízká báseň *Dobre in dalje*. Od Zajcovy básně *Modrasi* se však svým vyzněním odlišuje: Zatímco v Zajcově fikčním světě dochází (až k rituálnímu)

---

<sup>137</sup> Např. D. Poniž (2001), I. Novak-Popovová (2002). B. Paternu otevřeně říká, že „*Na posameznih mestih najdemo tudi neposredne vplive.*“ (1967: 201)

<sup>138</sup> Stejně jako ve fikčních světech intimistů můžeme i u Vegriové uvažovat o tom, že „minulosti“ je myšleno dětství jako o období čistoty a nekomplikovanosti.

obětování celého srdce, lyrický subjekt Vegriové touží po jeho očištění. Zajímavé je vedle Zajce a Vegriové postavit ještě báseň *Strah* Cirila Zlobce<sup>139</sup> (sbírka *Ljubezen*, 1958).

<i>Rekel sem modrasom lačnim toplote: Pijte kri. (...) Požrite srce. In zvijte se v mrzel klobčič v votlini mojih prsi, (Modrasi)</i>	<i>Razklala bom srce na dvoje, da lačne ptice izkljujejo strjeno kri, ki jo je zastrupljala blaznost želja. (Dobre in dalje)</i>	<i>Vrzimo, vrzimo Strahu se v čeljusti in z mehko, toplo volno bratovske ljubezni zadušimo staro smrt v njegovem žrelu. (Strah)</i>
---	--	---

V básni *Vse bajke nočnih senc* prchá lyrický subjekt Vegriové stranou od lidí a v samotě hledá úkryt před „příliš velkou hrou citů“, která mu znemožňuje uvědomění si sama sebe. Je třeba zmínit, že v Zajcových fikčních světech je subjekt sám (s výjimkou básní milostných) a je často pronásledován, nikoli však lidmi, ale zvířaty, přízraky, temným bohem. A přestože Vegriová využívá ve své poezii symboly (motivem, který prostupuje celou sbírkou, je titulní „kůň“), Zajcův svět se nachází v abstraktnější rovině, jeho symboly jsou archetypálnější, snad i právě proto temnější a k subjektu krutější.

V prvotině Vegriové je to především milostná lyrika, v níž se fikční světy poezie Saši Vegriové blíží fikčním světům rané Zajcovy tvorby. Pro Vegriovou je erotika zdrojem prapůvodní energie, která může naplnit vyprázdněný, vyprahlý subjekt. Jestliže je však v Zajcových fikčních světech milostné souznění útočištěm pouze „pro tuto noc“, <sup>140</sup> ve sbírce *Mesečni konj* je milostný prostor chápán velmi pozitivně a nenalezneme v něm ony zneklidňující tóny uvědomované „dočasnosti“, které se objevují v Zajcově prvotině *Požgana trava*. (Lyrický subjekt Vegriové je naplněn očekáváním, zatímco Zajcův lyrický subjekt nic nečeká – on si je vědom své slabosti a dočasnosti).

### ***Naplavljeni plen***

Ve své druhé sbírce *Naplavljeni plen* se fikční světy Vegriové ještě více přibližují fikčním světům Zajcovým. Fikční svět je narušován, destruován surovými útoky uvnitř sebe sama. Lyrický subjekt je nemohoucí, je paralyzován zvnějšku i zevnitř (b. *Imam bolečino*).<sup>141</sup>

<sup>139</sup> Vyznění této básně je samozřejmě zcela jiné: u Zlobce naděje vítězí, protože udusí „starou smrt“ a život se tak stane věčným.

<sup>140</sup> Viz I. díl, kapitola 2.11 (*Ljubezen*).

<sup>141</sup> Lze srovn. např. se Zajcovou básní *Zemlja me bo ljubila*.

*Moj vid  
je moten  
od votlosti ciljev.  
Usta so brezčutna  
od nepomembnosti besed.  
Roke  
so nemočne  
od hladnosti predmetov.*

K Zajcově poezii se váže především první část sbírky (*Rumena luč*), například básně Saši Vegriové *Vroč kamen* a *S svojim glasom* jsou svými motivy blízké Zajcovým *Vse ptice* a *Kepa pepela*, spojují je i podobná básnická pojmenování. V prvním oddíle sbírky je rovněž, podobně jako v Zajcových světech, tematizována smrt a zabíjení, které vykonává temný „kat“ či „lovec“, např. v b. *Moja čreda* („je poklana/ in nasoljena“). Druhý oddíl sbírky (*Zasnuli mesec*) se však od prvního zásadně liší. V něm vidíme skutečnou autorskou poetiku Saši Vegriové, která se vymyká našemu pojetí fikčních světů alienativní poezie.

Jak upozornil už Janko Kos, autorská poetika Saši Vegriové se značně liší jak od Zajcovy, tak Tauferovy, se Strnišovou nemá společného takřka nic.<sup>142</sup> Souhlasíme také s tím, co Kos dodává, tedy, že ne to, co bylo u konkrétního básníka (Vegriové) inspirováno poetikou jiných lyriků (Zajcovou poetikou), ale to, co je v jeho díle osobité, utváří jeho autorskou poetiku, která signalizuje jeho vazby na další tvůrce. Tím osobitým je v poetice Vegriové využívání avantgardních prvků (expresionismu, vitalismu i nadrealismu, viz např. b. *Ukradeno razpelo*, *Črna čreda drvi* aj.) a jejich spájení s osobitou subjektivní lyrikou, v níž je nejvyšší hodnotou a pevným bodem pro existenci subjektu mateřský cit (viz např. b. *Groba zver*).<sup>143</sup>

*Groba zver  
časa  
hoče raztrgati  
mojo srečo,  
(...)  
A jaz ga bom  
razsekala,  
in njegove zobe*

<sup>142</sup> „Res je seveda, da je pesnica v zadnjih letih napisala nekaj pesmi, ki se jim v motivnih in stilnih prvinah pozna Zajčev vpliv. Toda kolikor moramo v liriki opraviti s samostojnimi osebnostmi, jih moramo soditi predvsem po tistem, kar je njihova izvirna last, ne pa slučajno in velikokrat samo mimogrede privzeto. Vsebinska in oblikovna izvirnost Saše Vegri je vsekakor precej daleč od Zajčeve...“ Kos (1962/63: 1005–1006)

<sup>143</sup> Podrobně též B. Paternu (1967: 201–202).



podarila otroku,  
da se z njimi igra,

### 3.45 Niko Grafenauer

#### *Večer pred praznikom*

První básně Nika Grafenauera se objevují časopisecky v druhé polovině 50. let 20. století, básnická prvotina *Večer pred praznikom* vychází v roce 1962. Na základě této sbírky by však ještě nebylo možné hovořit o Grafenauerově spřízněnosti s alienativní poetikou. Grafenauerova prvotina je v pozitivním slova smyslu hledáním a neustálým pohybem mezi příklonem k tradici a snahou se jí zbavit. *Večer pred praznikom* proto obsahuje prvky symbolismu i expresionismu, tematizuje boj mezi „krásnou duší a krutou skutečností“,<sup>144</sup> útočiště hledá v přírodě a erotickém citu.

Postavíme-li vedle sebe např. motivy Zajcovy sbírky *Požgana trava* (1958) a motivy sbírky *Večer pred praznikom*, je sice zřetelná jejich vzájemná podobnost a blízkost, nicméně tyto motivy jsou využity velmi odlišně a sémantické dění v básních ústí k jiným východiskům, která se lyrickému subjektu nabízejí. Např. v Zajcově cyklu básní *Drevje* je expresionistickými prvky zobrazena destrukce subjektu, který je zde odhalen ve své veškeré zranitelnosti a není mu dopřána žádná naděje v podobě vyššího smyslu. V další básni sedí na uschlém stromě ptáci, ale nikoli jako motiv znovuzrození duše, nýbrž jako výsměch pomíjivému životu (b. *Kavke*). U Grafenauera je expresionistický motiv vyprázdněné společnosti – „mrtvé krajiny“ (b. *Mrtva pokrajina*) první části básně vyvážen závěrečnými verši plnými naděje.

<p><i>Drevo je umiralo.</i>  <i>Samo v gozdu dreves.</i>  <i>Samo med nebom in zemljo.</i></p> <p><i>Nihče ni zaklical: Na pomoč.</i>  <i>Listje je molčalo.</i>  <i>Steze so bile tihe.</i>  <i>Ptice so odletele.</i>  <i>(Umirajoče drevo, II.)</i></p>	<p><i>Opusteno drevje se je zgrbilo vase,</i>  <i>skrita žalost postilja v njem.</i>  <i>(...)</i>  <i>V votlih prsiah dreves</i>  <i>so včasih gnezdile ščebetajoče ptice</i>  <i>(...)</i>  <i>Ne pripovedujte ničesar o tem.</i>  <i>Dobro je. Ptice</i>  <i>se bodo vrnile v temnem valu</i></p>
--	--

<sup>144</sup> Paternu (1999: 162). Paternu na stejném místě také hovoří o Grafenauerově „dlouhém boji s romantikou“.

<i>Suho drevo je cinik, ki se hahlja v pomladnem vetru. Kavke se obešajo nanj. Kavke krakajo pesem o tvoji mladosti. (Kavke)</i>	<i>in drevje bo neopazno odložilo s sebe beli vodeni blišč. (Mrtva pokrajina)</i>
--	---

Už v době vydání knihy si její recenzent France Novak všiml i dalšího rysu, který nám brání chápat *Večer pred praznikom* jako součást alienativního proudu v lyrice, a tím je jeho subjektivnost.<sup>145</sup> Subjektivizace skutečnosti a vazba na reálný svět jsou v alienativní poezii maximálně zastřeny, odlišné je rovněž chápání osoby básníka, kterého ve své prvotině Grafenauerův básnický subjekt stále pevně váže k „reálnému“ světu (např. v b. *Večeri so moja uteha*: „*Nocoj grem od doma, / da napišem pesem.*“). Tam, kde by Zajcův básnický subjekt užil druhou, oslovující osobu, Grafenauerův stále setrvává v ich-formě, např. b. *Kakor umiranje*: „*jaz sem/ iz materine smrti vstali sin./ (...) / Trpljenje sem, ki je meso postalo.*“

Mnoho básní je svým vitalismem, tematizováním mládí, jeho očekávání, touhy žít a prožívat svět, blízkých fikčním světům sbírky *Mesečni konj* Saši Vegriové. Je to např. Grafenauerova b. *Biti*: „*bitjem v svetlobi biti kvas / (...) / in biti žeja s pohlepniimi usti.*“, popřípadě b. *Zorenje*:

*In vse me kliče,  
a jaz vžhičen širim roke, širim jih  
dokler se poslednji kanec krvi  
ne izpoje.*

Obrazy kavárenského prostředí, kde se ironie zmaru mísí s intelektualizovaným bohemstvím, lze zase chápat jako pokračování, popř. variace na Menartovy básně 50. let (viz cyklus *Obredi*: „*še se razteza/ lahkotni slastni vonj tobaka/ iz dežja.*“).

### ***Stiska jezika***

Jak už naznačuje název druhé Grafenauerovy sbírky, *Stiska jezika* – „Tíseň jazyka“, básnickova poetika se zásadně mění a skutečně ji lze v mnoha směrech pokládat za součást alienativní lyriky. Jako příklad básně, jejíž fikční svět je skutečně velmi blízký světům lyriky Daneho Zajce, uvedme báseň *Žeja*. Je zde zobrazena krajina, která je cizí a nebezpečná.

<sup>145</sup> Novak (1963: 268)

Subjekt v ní je opuštěný, a přece sledovaný, v otevřeném prostoru, a přece uvězněný. Příznačné je rovněž důsledné užívání druhé (oslovující) osoby:

*V jesenskem mraku, ki se zadirajo vanj mrki ognji,  
je dežela kot grozeča zobata čeljust*

(...)

*Jezik ti moli iz ust kot roj črnih muh,*

(...)

*Nemo te obstopijo enooke stebe  
in se z mrtvim bleskom zastrmijo vate.*

*Žeja v tvojem grlu se zadrzne kot temen voz,el,  
ki ga ne moreš izpljuniti, sam si daleč naokoli.*

Na základě sbírky *Stiska jezika* by bylo oprávněné uvažovat o zařazení Nika Grafenauera do naší práce vedle čtyř již zvolených básníků, i proto, že ani v jejich případě se nejedná o zcela stejnorodou skupinu, poetika každého z nich má svá specifika a vzájemné vztahy fungují spíše na bázi dvojic než komplexně. Z hlediska hledání poetiky také existuje podobnost mezi Grafenauerem a Makarovičovou (částečně i Tauferem), neboť ani tato básnířka nevstoupila do poezie alienativní poetikou, ale postupně k její specifické formě dospěla.

Přesto jsme se však rozhodli nezařadit tvorbu Nika Grafenauera do samostatné kapitoly. Prvním důvodem je, že se jeho zastávka u alienativní poetiky týká skutečně pouze jedné sbírky (*Stiska jezika*). Ve sbírce *Štukature* se programově obrací k formalismu a namísto existenciální tísně staví do popředí „slovo“.<sup>146</sup> Básníci, které jsme pro naši práci vybrali, rozvíjejí alienativní poetiku minimálně ve dvou sbírkách.<sup>147</sup> Dalším důvodem k váhání je pro nás myšlenka Borise Paternua, který byl přesvědčen, že se Grafenauerova poetika alienativnímu proudu vymyká ne tématem, ale osobní potřebou a snahou ovládnout vnitřní neklid silou intelektuální distance a formální disciplínou.<sup>148</sup>

Byla by však zásadní chyba o Grafenauerově příspěvku ke komplexu alienativní poetiky pomlčet. Rozhodli jsme se proto pro řešení střední cesty – básník sice v naší práci nemá samostatnou kapitolu, ale v pojednání o fikčních světech alienativní lyriky budeme na

<sup>146</sup> Viz autorovo průvodní slovo ke sbírce a též Paternu (1999: 165–166).

<sup>147</sup> Míníme tím poezii Vena Taufera, jako alienativní sbírky chápeme *Svinčene zvezde* (přestože vliv romantismu je v ní silnější než u ostatních básníků) a *Jetnik prostosti*.

<sup>148</sup> „Tisto, v čemer se Grafenauer izrazito loči od še zmeraj precej romantične eksistencialne lirike takratnih let, ni tematika, temveč njegova osebna potreba in napor, da bi njeno vzburkanost obvladal z močjo umske razdalje in jezikovne discipline.“ Paternu (1999: 163)

patříčných místech upozorňovat na jeho pojetí konkrétního tématu či motivu. Především srovnání s fikčními světy Daneho Zajce může přinést zajímavá zjištění.

#### 4. Dění v chorvatské poezii na přelomu 50. a 60. let 20. století

Poválečný vývoj chorvatské poezie má s vývojem slovinské lyriky několik styčných bodů – podobné inspirační zdroje básnických generací, témata stejných významových okruhů. Poezie nejprve tematizovala válečné události a oslavovala konec války, později se rozštěpila na tvorbu poplatnou době a tvorbu nezatíženou ideologií: poezii intimistického ladění, navazující na novou romantiku, a poezii pokračující v odkazu předválečné avantgardy. Později se v poezii stále zřetelněji prosazovalo tíhnutí k existenciálním tématům,<sup>149</sup> což je další podstatný shodný rys mezi slovinskou a chorvatskou poválečnou lyrikou. Myšlenky J. P. Sartra i dalších tvůrců filozofie existence byly díky překladům známy již na počátku 50. let 20. století. V neposlední řadě stejně jako ve slovinské literatuře i v chorvatském kulturním dění sehrály významnou roli literární časopisy, kolem nichž se sdružovali nejen literáti, ale i osobnosti činné v kulturně-společenském životě vůbec.

\*\*\*

I v chorvatské poezii převládala v prvních poválečných letech stylová homogenost, témata oslavující konec války a hrdinské činy partyzánů, brzy se však tento inspirační zdroj poezie vyčerpal. Významnou úlohu v proměnách kulturně-politické sféry hrál mimo jiné úvodní proslav Miroslava Krleži na 2. sjezdu jugoslávských spisovatelů v říjnu 1952 v Lublani. Tehdy již uznávaný spisovatel vystoupil s kritikou teorie i praxe socialistického realismu, především však upozornil na nutnost respektování tvůrčí svobody a odmítl i názor, že pro socialismus je přínosná pouze angažovaná literatura.<sup>150</sup>

V chorvatské poezii se už v první polovině 50. let začaly projevovat nové proudy modernismu, objevovali se noví lyrikové, zároveň však ve své tvorbě pokračovala i starší generace básníků, kteří navázali na svou předválečnou poetiku. Jedním z nich byl **Tin Ujević**, který rozvíjel tvorbu expresionisticky laděné poezie a hledání „estetického ideálu“. Dalším představitelem této linie je **Nikola Šop**, který ve své spirituální poezii nahlíží subjekt z vesmírné perspektivy (např. sbírka *Astralije*, 1961), či **Jure Kaštelan**, básník nadrealistické poetiky, jehož klíčovými tématy jsou dětství a láska, ukotvená v motivice rodného kraje.<sup>151</sup>

Výraznou osobností intimistického proudu byla **Vesna Parunová**, autorka intimisticko-exotické poezie. Parunová svou prvotinou vydanou těsně po válce (*Zore i vihori*, 1947) vyvolala negativní reakci kritiky, která osobitě impresionisticky laděné verše označila

---

<sup>149</sup> Milanja (2000: 56n.)

<sup>150</sup> Pirjevec (2000: 240)

<sup>151</sup> Bogišić (1998:205), též Kvapil (1979: 244) a Milanja (2000: 39n.).

za dekadentní. Básnířka se pak odmlčela a do literatury se vrátila až ve druhé polovině 50. let intimními zpověďmi elegické lyriky.<sup>152</sup>

#### 4.1 „Krugovaši“

V 50. a 60. letech byly centry literárního dění časopisy, které kolem sebe sdružovaly básníky, jejichž poetiky byly nezdědka různorodé. V 50. letech 20. století měl zásadní vliv okruh literátů kolem záhřebského časopisu **Krugovi (1952–1958)**, odpovědným redaktorem byl Vlatko Pavletić, odtud také pocházel název skupiny – „krugovaši“. Ti učinili krok stranou, mimo oficiální poetiku socialistického realismu, a apelovali na otevírání se světu. Tyto snahy vyjadřoval i v časopise otištěný manifest „Umění a svoboda“ (*Umjetnost i sloboda* aneb *Neka bude živosti*). Krugovi lze pokládat za tehdy jediný modernistický časopis v Chorvatsku, který byl rovněž první vlašťovkou pluralismu v literatuře.<sup>153</sup> Inspiračními zdroji krugovašů byl nadrealismus (ovlivněni byli hlavně Radovan Ivšić, Zvonimir Golob, Irena Vrkljanová), angloamerický modernismus (pro Ivana Slaminga a Antuna Šoljana) a filozofie existencialismu (zejména u Slavka Mihaliće), intelektualismus a nahlížení na subjekt pohledy filozofie (Vlado Gotovac). Opouštění stylu „vysoké lyriky“ a využívání hovoru všedního dne bylo charakteristické pro poezii Milivoje Slavička.<sup>154</sup>

**Ivan Slaming** byl výraznou osobností mezi krugovaši. Jde o autora poezie všedního dne, kterou stylisticky ozvláštňuje – využívá prostředky různých jazykových rovin, mísí klasické i nové prvky lyriky, od archaismů po slang. Ve své prvotině *Aleja poslije svečanosti* (1956) vytvořil svébytný básnický idiolekt (v básních se hojně objevují různé citáty, aluze na jiná díla, prolínají se zde cizojazyčné názvy, cizí vlastní i zeměpisná jména, a vznikají tak specifické „makarónské“ texty), jímž demytizuje patos literatury, deautomatizuje jazyk a navrácí mu jeho původní váhu.<sup>155</sup> Zároveň tak dehierarchizuje tradiční hodnoty a ironizuje výdobytky civilizace. Soudobá kritika jeho poezii vyčítala antiideologičnost a neangažovanost.<sup>156</sup>

I jazyk poezie **Milivoje Slavička** je inspirován hovorovou řečí města, rozsah jazykových prostředků sahá od kolokvialismů přes deníkové zápisky po žurnalistické banální

---

<sup>152</sup> Karpatský (1979: 391)

<sup>153</sup> Milanja (2000: 50)

<sup>154</sup> Bogišić (1998: 243–5)

<sup>155</sup> Karpatský (1979: 449), Bagić (1994)

<sup>156</sup> Milanja (2000: 92)

fejetonismy.<sup>157</sup> Roli básnického subjektu charakterizuje Dušan Karpatský jako „*ironický postoj velkoměstského tuláka*“,<sup>158</sup> který svrchu nahlíží na absurdno moderního světa. Ve své době byly jeho verše velmi ceněny, později bylo jeho dílo posuzováno kritičtěji a vytýkána mu byla stylová a tematická omezenost.<sup>159</sup> Mezi jeho nejlepší sbírky patří *Daleka pokrajina* z roku 1957.

Jako umělecký protipól Slamingovy poezie vnímá Cvjetko Milanja tvorbu **Slavka Mihaliće**, který je pokládán za jednu z vůdčích osobností své básnické generace.<sup>160</sup> Jestliže se Slaming orientoval na fungování jazyka, na „označující“, Mihalić se zaměřil na sémantickou stránku básně. V poezii Slavka Mihaliće se nejvýrazněji projeví myšlenky existencialismu, ve sbírce *Komorna muzika* (1954) Mihalić tematizuje rozpad hodnot a strach a úzkost ze smrti, které tento proces provázejí. Ze stavu existenciální úzkosti lyrického subjektu, spojené s pocitem vyhnanství, hledá Mihalić východiska, zároveň zdůrazňuje cykličnost, neustálé opakování času. Svět je subjektu odcizený, stejně tak je odcizený subjekt v rovině své vlastní osobnosti, tento proces je zachycován „zevnitř“ subjektu.<sup>161</sup> Viz především Mihalićovy sbírky z druhé poloviny 50. let: *Početak zaborava* (1957), *Darežljivo progonstvo* (1959).

**Vlado Gotovac** sice z generačního hlediska náleží ke krugovašům, jeho filozofická lyrika však již předznamenává nástup nové poetiky, jejímž tématem byly otázky filozofie existence a formou jazykový experiment. Těžiště jeho tvorby, pro niž je typická úspornost až strohost vyjádření, spočívalo v intelektuální lyrice snažící se postihnout existenciální problémy moderního člověka (viz např. sbírka básní *I biti opravdan*, 1963).<sup>162</sup>

Přestože je mezi krugovaše většinou zařazován i **Radovan Ivšić**, Cvjetko Milanja chápe jeho poetiku jako odlišnou. Navíc Ivšićova intimisticky laděná sbírka *Tanke* (1954), v níž se objevují náznaky jeho budoucí dekonstrukce verše a která obsahuje básně v próze *Sanjao sam* (1954), které byly chápány jako reakce na „krizi verše“, zůstala stranou pozornosti časopisu *Krugovi*. Ivšićova „negativní“ rekonstrukce světa nezapadala do estetického modelu krugovašů.<sup>163</sup>

---

<sup>157</sup> Milanja (2000: 151)

<sup>158</sup> Karpatský (1979: 54, 450)

<sup>159</sup> Např. A. Šoljan jeho poezii charakterizoval jako neustálé variace jediné básně. Podle Milanja (2000: 152).

<sup>160</sup> Milanja (2001: 71), Karpatský (1979: 346)

<sup>161</sup> Milanja (2000: 75-77)

<sup>162</sup> Kvapil, Karpatský (1979: 54, 191), Milanja (2000: 158n.)

<sup>163</sup> Milanja (2000: 27)

## 4.2. „Razlogaši“

Následující básnickou generací, jejíž osud byl úzce spjat s literárním časopisem, byli „razlogaši“ – podle časopisu *Razlog* (vycházel mezi lety 1961–68, odpovědným redaktorem byl Milan Mirić). Autoři, kteří do něj přispívali, byli ovlivněni myšlenkami M. Heideggera, tíhli k intelektuálnímu básnickému vyjádření, ironizaci, asociativní tvorbě, hermetickým jazykovým konstrukcím, ve svých dílech tematizovali otázky filozofie existence. Patřili mezi ně především Dubravko Horvatić, Danijel Dragojević a Ante Stamać.

**Dubravko Horvatić** stojí na počátku období razlogašů. V roce 1960 vydává svou prvotinu *Groznica*, v níž jsou přítomny prvky deziluze, defétismu, absurda a bezvýchodného postavení subjektu v absurdních situacích. Neustále je tematizován pocit odcizení subjektu a světa, do nějž je vržen. Jeho poetiku utváří široká škála motivů spjatých s mýtem. Ve svých sbírkách se snaží o existenciální rekonstrukci světa. Později se do jeho výrazových prostředků přidruží práce s paradoxem a ironický humor.<sup>164</sup>

**Ante Stamać** je chápán jako jedna z vůdčích osobností razlogašů a zároveň jako představitel intelektuálního proudu básníků spjatých s tímto časopisem. V jeho poezii je patrná snaha uvažovat nad lidským osudem, jako klíčové téma, které prostupuje veškerou jeho poezií, chápe Cvjetko Milanja křehkost, patrný je vliv heideggerovské ontologie i její tragický patos.<sup>165</sup> V Stamaćově prvotině s příznačným názvem *Razsap* (1962) je subjekt odsouzen k existenci bez „bytí“, umístěn do světa bez centrálního ukotvení.<sup>166</sup>

Ačkoli bývá do okruhu časopisu *Razlog* řazen i **Danijel Dragojević**,<sup>167</sup> Cvjetko Milanja ho vyčleňuje zvlášť, do skupiny básníků se „specifickou poetikou“ – odlišnou od hlavního proudu poezie razlogašů. Od své první sbírky *Kornjača i drugi predjeli* (1961) směřuje ve svém pojmovém světě spíše od obecného ke konkrétnímu, zároveň využívá motivy z přímoří, i proto jej Milanja nazývá básníkem „prostoru“.<sup>168</sup> Dragojević je chápán jako představitel „druhé moderny“,<sup>169</sup> který problematizuje místo lyrického subjektu ve světě i jeho schopnost komunikace, zároveň se snaží postavit fikční světy své poezie na etické základy – „napravit“ její.

---

<sup>164</sup> Milanja (2001: 69)

<sup>165</sup> Milanja (2001: 95n.)

<sup>166</sup> *Leksikon hrvatskih pisaca* (2000: 665)

<sup>167</sup> *Leksikon hrvatskih pisaca* (2000: 189)

<sup>168</sup> Milanja (2001: 215n.)

<sup>169</sup> *Leksikon hrvatskih pisaca* (2000: 189)



## 5. Shrnutí úvodní části

První sbírky alienativních básníků se objevily na sklonku 50. let 20. století. V té době se začalo uvolňovat politické ovzduší, přesto však v tehdejší Jugoslávii nelze mluvit o svobodném kulturním prostoru. Je to zřejmé především v oblasti literárních časopisů, které byly v téže době ideovým zázemím literárního i obecně kulturního života a zároveň lakmusovým papírkem míry svobody projevu. Nejvýznamnějšími periodiky byly *Revija 57* (1957–58) a *Perspektive* (1960–64). Na svých stránkách přinášely kromě článků o literatuře i myšlenky moderní filozofie, zejména existencialismu, které rovněž výrazně ovlivnily tvorbu 60. let 20. století.

V 50. letech byla dominujícím básnickým směrem intimistická lyrika. Intimisté jsou poslední básnickou generací, která programově vystoupila společnou sbírkou (*Pesmi štirih*, 1953), a také posledními básníky, kteří se otevřeně hlásili k odkazu (Prešerenovy) lyriky romantismu. Alienativní poezie výstavbou lyrického subjektu, kterému jsou odepřeny všechny možnosti transcendence, zpřetrhala linii romantického pojetí světa a subjektu, jež dosud ve slovinské lyrice dominovala.

Alienativní poetiku neutvářeli svými sbírkami pouze Dane Zajc, Veno Taufer, Gregor Strniša a Svetlana Makarovičová. V tvorbě několika dalších básníků je možné vysledovat podobná témata či motivy, které chápeme jako součást alienativní lyriky, přesto však básníky Boža Voduška, Edvarda Kocbeka, Sašu Vegriovou a Nika Grafenauera neřadíme mezi představitele alienativní lyriky, nazýváme je však „blíženci“ poezie odcizení.

Chorvatská poezie prošla po skončení druhé světové války podobným vývojem jako slovinská lyrika. I na chorvatské tvůrce silně působily myšlenky filozofie existence. Stejně jako ve Slovinsku měly i v chorvatském kulturním prostředí velký vliv literární časopisy, kolem nichž se sdružovali nejvýznamnější tvůrci své doby.

## I. DÍL

### (FIKČNÍ SVĚTY ALIENATIVNÍ POEZIE)

---

#### 1. Teorie fikčních světů a její přínos pro zkoumání lyriky (část teoretická)

V této kapitole představíme teorii tzv. fikčních světů v literatuře, respektive fikčních světů v lyrické poezii. Východiskem pro nás budou dosavadní poznatky v oblasti fikčních světů, doplněné o Červenkovo pojetí fikčního světa lyriky – světa lyrického subjektu, z něhož vycházíme v části interpretační. Proto se soustředíme na Červenkovu typologii subjektů v lyrice, kterou rovněž využíváme k popisu fikčních světů v interpretační části naší studie.

Na následujících řádcích se zaměříme především na téma fikčních světů v lyrice, jen v míře nezbytně nutné se proto věnujeme oblastem, s nimiž teorie fikčních světů v lyrice souvisí. Nezabýváme se tedy např. možnými světy v rámci matematické logiky apod., v následujícím textu však průběžně odkazujeme na relevantní literaturu.<sup>1</sup>

Miroslav Červenka poukázal na skutečnost, že „*teorie umělecké fikce je dnes jedním z mála oborů, v nichž se literární teoretici a poetologové dobírají nových zásadních poznatků.*“<sup>2</sup> V této práci chceme nejprve na teoretické rovině a posléze i na konkrétním materiálu (na tvorbě čtyř básníků alienativní lyriky) ukázat, že hledisko lyrického fikčního světa je vhodné pro popis i typologizaci jednotlivých motivů, především však jako možný nástroj pro charakteristiku lyrického subjektu, jeho rolí a proměn, vztahu k dalším lyrickým postavám (fikčním entitám), aniž by jednotlivé oblasti poetiky určitého autora/autorů vzájemně izoloval. V našem pojetí je fikční svět lyriky zároveň světem lyrického subjektu,<sup>3</sup> teorii fikčních světů chápeme jako vhodný a dosud plně nevyužitý nástroj, jak s lyrickým subjektem dále pracovat. V neposlední řadě – jak ukazuje práce E. Seminové,<sup>4</sup> teorii fikčních světů lze také dobře využít nejen k analýze jednotlivých básní a k charakterizaci různých poetických žánrů,<sup>5</sup> ale i pro studium intertextuality v literatuře, různého ztvárnění téhož tématu, motivu. Jde tedy o koncepci, která literární dílo zasazuje do širších souvislostí.

Soustředíme se na lyrický subjekt alienativní lyriky v jeho různých podobách, jelikož vycházíme z předpokladu, že se takto mohou lépe projevit a ozřejmit konkrétní specifika,

---

<sup>1</sup> Tj. např. práce Ryanové, Ronenové či Seminové, které se popisu této problematiky věnují v dostatečné šíři.

<sup>2</sup> Červenka (2005: 713)

<sup>3</sup> Stejně jako ve studiích M. Červenky.

<sup>4</sup> Seminová (1997: 113)

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 11.

kteřá alienativní lyriku utvářejí. V průběhu práce se tedy pokusíme dát odpověď i na otázku, zda je jádrem alienativní lyriky jen její tematická rovina: ztvárnění pocitů odcizení, absurdity a existenciální tísně, či zda existují i další (zvoleným čtyřem básníkům společné) znaky, které se nacházejí právě v rovině lyrického subjektu.

## 1.1 Nástin teorie fikčních světů v lyrice

Přestože byl možný svět původně konstruktem filozofické logiky, přibližně od poloviny sedmdesátých let minulého století je hojně využíván také literární vědou. O skutečnosti, že současná literární teorie nabízí velké množství podnětných studií týkajících se této problematiky, svědčí mimo jiné i další teoretické práce, které tyto texty shrnují a z různých hledisek třídí, srovnávají, dávají do mezioborových souvislostí.<sup>6</sup>

Je (ne)psaným pravidlem, že v současné literární vědě užívání termínu fikční svět (a většinou i termínu fikčnost) stále znamená až na výjimky<sup>7</sup> jeho uchopování na základě narativních textů. Texty lyrické jsou buď nejprve podle určitých kritérií vyloučeny,<sup>8</sup> či nejsou literárními vědci vůbec zmiňovány, popřípadě je možnost uvažovat o lyrice s fikčními světy jen lehce naznačena.<sup>9</sup> V tomto směru byla v roce 2003 průkopníkem obsáhlá studie Miroslava Červenky *Fikční světy lyriky*, jeho pojetí fikčního světa však jistým způsobem předjímaly již studie Jana Mukařovského. Dalším literárním teoretikem, kterého můžeme ve vztahu k Červenkově práci zmínit, je Zdeněk Mathauser, protože i ten se zabýval lyrickým subjektem, v Červenkově pojetí zásadním faktorem konstituce fikčního světa v lyrickém textu (u Mathauserových poznámek se ještě zastavíme později).

V této části naší práce budeme při uvažování o dalších možnostech využití fikčních světů pro oblast lyriky vycházet především z Červenkovy studie a pokusíme se Červenkovy myšlenky dále rozvést v souvislosti s dalšími texty věnovanými lyrice i fikčním světům obecně. Další texty, které v této kapitole využíváme, jsou kromě knihy Eleny Seminové sice

---

<sup>6</sup> Např. kniha R. Ronenové (1994, česky 2006), která nahlíží na možné (a fikční) světy v různých multidisciplinárních souvislostech. V české literární vědě je zatím posledním textem shrnujícím dosavadní úvahy o fikčních světech *Úvod do sémantiky fikčních světů* Bohumila Fořta (2005). Podnětná je rovněž kniha E. Seminové (1997), která pracuje jak s teorií fikčních světů, tak s kognitivními přístupy. Jak však upozornil Červenka, Seminová má k teorii fikčních světů spíše aplikační postoj, pouze dokazuje, že pojmy této teorie je možné uplatňovat i pro lyriku. Červenka vidí jako nejpřínosnější ty kapitoly, kde Seminová pracuje s kategoriemi kognitivní psychologie, viz Červenka (2005: 714), o práci Seminové viz dále.

<sup>7</sup> Např. E. Seminová (1997).

<sup>8</sup> Např. námitky Ryanové proti fikčnosti lyriky, 1984, zde podle Červenka (2003: 12n.).

<sup>9</sup> Např. Ronenová (2006) viz dále.

zaměřeny především na oblast narativu, ale jak dokazují Červenka i Seminová, není důvod, proč by lyrika měla být z teorie fikčních světů vyjmuta.

### 1.11 Možné světy v literární teorii

Jak již bylo naznačeno výše, možný svět je pojem, který si literární teorie „vypůjčila“ z filozofické logiky. Ve shodě s Bohumilem Fořtem zde možný svět chápeme jako „způsob, kterým by svět mohl být“, možné světy jsou tedy množiny stavů věcí.<sup>10</sup> Stále však ještě není zcela vyřešena otázka,<sup>11</sup> jaké je postavení aktuálního světa vůči možným světům – je aktuální svět jedním z možných světů, nebo ho lze z této množiny vyčlenit a má výsadní postavení? Fořt mimo jiné cituje Pavla Tichého,<sup>12</sup> který míní, že aktuální svět je zvláštní status, který svět může mít. Tichý tedy aktuální svět nevyčleňuje z množiny možných světů, oproti např. Raymondu Bradleymu a Normanu Schwartzovi, kteří chápou aktuální svět jako „svět naší reality“ (tedy určený prostoročasově) a vymezují ho tak vůči „neaktuálním možným světům“, které nepatří do žádného fyzického prostoru.<sup>13</sup>

Ačkoli Ronenová není přesvědčena, že jsou možné světy v obvyklém literárněvědném chápání vskutku nutné,<sup>14</sup> rozhodně jim neupírá nepopiratelnou produktivitu, jejímž výsledkem jsou změny, které možné světy způsobily v teoretickém pochopení fikčnosti.

### 1.12 Fikčnost a fikční svět

Literární teorie dříve chápala fikčnost jako přirozenou vlastnost literárních textů, jako vnitřní typ jejich organizace. Tento pojem však dále nerozpracovávala, spíše jej opomíjela a soustředila se na mimetickou funkci literárních světů.<sup>15</sup>

Sami filozofové chápali fikčnost jako logickou abnormalitu, nebo se jí vůbec nevěnovali.<sup>16</sup> Možný svět je totiž ve filozofické logice pojímán jako úplný stav věcí, kde je určitá výpověď buď pravdivá, nebo ne, inherentní vlastností fikčního světa však je, že je co do

---

<sup>10</sup> Fořt (2005: 16n.)

<sup>11</sup> „Otázka, zda možné světy obsahují pokus definovat spojení mezi možnými stavy věcí a aktuálním světem, jakož i pokus stanovit, zda aktuální svět je oproti alternativám nějak privilegován, je ve filozofii oblastí rozepří.“ Ronenová (2006: 37).

<sup>12</sup> Cit. dle Fořt (2005: 31), rovněž viz též 30–35.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 35n.

<sup>14</sup> Ronenová (2006: 91)

<sup>15</sup> Ronenová (2006: 27)

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 9.

specifikace faktů „fatálně neúplný“.<sup>17</sup> V možném světě nemůže být nějaká informace nepravdivá a pravdivá zároveň, což je např. pro Kendalla L. Waltona překážka v použití koncepce možných světů v teorii literatury.<sup>18</sup>

Jiné Waltonovy úvahy využívá ve své práci Červenka – především aby vymezil vztah přístupnosti mezi aktuálním světem a fikčním světem.<sup>19</sup> Červenka též vystupuje proti pojetí Reného Welleka a Austina Warrena, kteří fikčnost (synonymicky též označovanou jako imaginace či invence) vymezují jako distinktivní rys literatury jako celku.<sup>20</sup> Tím, co vyznačuje uměleckou literaturu, je však pro Červenku právě estetická funkce, nikoli „rys fikčnosti“, na druhé straně je mezi oběma (estetickou funkcí a fikčností) nepopíratelný vztah. Fikčnost tak může být jedním z důsledků působení estetické funkce – „*jmenovitě jejího izolačního efektu, vytrhávajícího prožitky a akce označené v díle z bezprostředních souvislostí a důsledků v aktuálním světě, a tedy eo ipso vytvářející podmínky pro jejich umístění ve světě jiném, fikčním.*“<sup>21</sup> Hranice mezi aktuálním světem a fikčním světem díla je pak určována podle dominance estetické funkce na jedné straně a na druhé straně jejím podřízením se funkci jiné.<sup>22</sup>

Jiný přístup k fikčnosti využívá např. Ronenová,<sup>23</sup> která se přiklání k netaxonomickým, netextovým modelům fikčnosti – k pragmatice literatury. Fikčnost chápe jako proměnlivou dynamickou vlastnost, která je přisuzována textům na základě nejrůznějších kulturních kritérií, fikčnost je proto specifický vztah mezi pisatelem a čtenářem nějakého textu, tento vztah se pak odráží ve světě, který je konstruován textem.<sup>24</sup>

Ronenová vidí jako základní rozdíl mezi fikčními světy a možnými světy to, že možné světy jsou vůči aktuálnímu světu neaktualizované, ale aktualizovatelné, na druhé straně jsou světy fikční nejen neaktualizované, ale i neaktualizovatelné. Konkrétněji – ve fikčním světě jsou aktualizovány (nebo aktualizace schopny) fikční stavy věcí, neboť fikce náleží k odlišné

<sup>17</sup> Ryanová (1997: 575); Ryanová pak pracuje s principem „minimální odchylky“ („*the principle of minimal departure*“ Ryanová, (1991: 148n.) pro popis toho, jak čtenář vyplňuje mezery při rekonstrukci fikčního světa). Doležel užívá pojem „fikční encyklopedie“ (a navazuje tak na Eca), která se uplatňuje při rekonstrukci fikčního světa, in Doležel (2003: 178n.).

<sup>18</sup> Walton hodnotí fikcionalizaci jako kategorii lidské aktivity (nikoli jako verbální jev), překračující hranice médií. Prototypem takové aktivity je dětská hra, fikce je její rekvizitou. Zde dle Ryanová (1997: 576n.).

<sup>19</sup> A to především Waltonovo uvažování o hře na „make-believe“, kdy nástrojem hry je dílo. Zvláště je pak třeba rozlišovat fikční svět díla a svět hry s dílem. Jde zde o hierarchický vztah, první (ve fikčním světě) je obsažen v druhém. „*Fikční svět básně i báseň sama je podnětem a nástrojem přenesení do světa hry. Fikční svět není místem hry na „make-believe“, je nástrojem hry, která je mu nadřazena.*“ Červenka (2003: 19).

<sup>20</sup> Wellek – Warren (1996: 34)

<sup>21</sup> Opět se tak ukazuje Červenkovu strukturalistické chápání literárního díla; Červenka (2003: 16).

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>23</sup> Ronenová je přesvědčena, že fikčnost nelze spojit s literárností: „*představa, že v literárních textech komunikaci dominuje poetická funkce, nemůže posloužit jako model pro fikčnost.*“ Tamtéž, s. 93, 99n.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 103.

logicko-ontologické doméně, předpokládá také odlišnou logiku (nekonzistence, neúplnosti), a proto jsou fikční světy více vzdáleny aktuálnímu než světy možné.<sup>25</sup>

Fikční světy jsou v současné době chápány jako zvláštní druh možných světů (tedy jako „soubory nerealizovaných možných stavů věcí“),<sup>26</sup> které existují a jsou uchovávány prostřednictvím médií fikčních textů.<sup>27</sup> Oproti možným světům nejsou založeny na „větvení“, ale na „paralelismu“, díky čemuž mají vůči aktuálnímu světu určité autonomní postavení.<sup>28</sup> Jiné verze světa nemají na rozdíl od fikčního „ontologickou autonomii“.<sup>29</sup>

Fikční svět je tedy z aktuálního světa přístupný přes semiotický kanál textu, který zprostředkovává jeho existenci, ta je ještě podmíněna procesem čtení. Ryanová uvažuje, že během tohoto procesu dochází navíc ke změnám chápání statutu fikčního světa – jakmile se ponoříme do světa fikce, stává se pro nás světem aktuálním,<sup>30</sup> což platí samozřejmě s určitými omezeními, které zahrnují jak odlišnosti ve vnímání čtenáře, tak i rozdíly historické a sociokulturní.

## 1.2 Fikční svět lyriky

V úvodních pasážích obsáhlé studie *Fikční světy lyriky* (první verze, 2003) upozorňuje Miroslav Červenka na skutečnost, že pojem fikční svět je v pracích věnovaných této problematice omezen pouze na některé druhy literární (především tedy na epickou prózu). Nepočítá se s fikčností v případě lyriky<sup>31</sup> nebo je na základě jistého vymezení fikčnosti vylučována.

Skutečnost, že je kladen takový důraz na narativitu, je podle názoru Ronenové motivována „obecně sdíleným přesvědčením, že mezi literárními druhy je to právě narativní fikce, co systémové soubory a situace, k nimž poukazuje pojem světa, konstruuje nejzřetelněji.“<sup>32</sup> Toto přesvědčení je pravděpodobným důvodem, proč se teorie narace zabývá problémem konstruování světa víc než teorie dramatu nebo lyriky, ačkoli – pokračuje Ronenová – není nesnadné ukázat, že (fikční) světy se na narativní konstrukce neomezují. (Na

---

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 64–65.

<sup>26</sup> Doležel (2003: 30n.)

<sup>27</sup> Viz též Fořt (2005: 55n.)

<sup>28</sup> Ronenová (2006: 17)

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 113, viz také 228n.

<sup>30</sup> Zde dle Fořt (2005: 71).

<sup>31</sup> Červenka (2003: 9). Práci E. Seminové (1997), která dokazuje, že i v lyrice je možné pracovat s pojmy fikčních světů, zmiňuje Červenka v přepracované verzi této studie (2005), jeho pojetí fikčních světů v lyrice se však od pojetí Seminové liší (viz dále).

<sup>32</sup> Ronenová (2006: 22)

druhé straně je však jisté, že ani Ronenová nebude tím, kdo by to ukázat chtěl, neboť se ve svém dalším výkladu už o fikčních světech lyriky nezmíní.) Jinak řečeno, už samotná podstata lyriky může být jakousi překážkou „navíc“. Zde je vhodné připomenout poznámku Nilse Erika Enkvista, který upozornil na to, že možným důvodem, proč mnoho lidí nemá v oblíbenosti (moderní) poezii, je, že klade mnohem větší nároky na imaginaci čtenáře.<sup>33</sup>

Pro možné uznání existence fikčního světa v lyrice svědčí i pojetí Ryanové,<sup>34</sup> která hovoří o textovém referenčním světě (což je fikční svět konstituovaný určitým dílem) a nevyčleňuje pro něj obsahové kritérium; stejná autorka však rovněž vyslovila námitky proti fikčnosti lyriky, které vymezila při srovnávání lyriky a epické prózy (románu).<sup>35</sup> Tyto námitky Červenka cituje, každou zvlášť rozebírá<sup>36</sup> a dochází k závěru, že Ryanová zjednodušuje nejen fikčnost lyriky, ale fikčnost jako takovou. Podle Červenky je základním problémem výchozí měřítko, jímž je u Ryanové klasický román. Mezi základními odvětvími literatury (zde tedy mezi lyrikou a epikou) je však tak zásadní distinkce, že se nutně musí promítnout i do rozdílů mezi fikčním světem epiky a fikčním světem lyriky, proto jeden jejich typ nemůže být měřítkem fikčnosti druhého.<sup>37</sup>

### 1.3 Subjekty v lyrice

Lubomír Doležel vychází z předpokladu, že se fikční svět kryje s významovou celistvostí konstituovanou dílem a celou ji vyčerpává; subjekt díla splývá s fikčním světem.<sup>38</sup> Červenka s tímto pojetím fikčního světa nesouhlasí a upozorňuje, že sémantika díla nutně poukazuje k subjektu, který je vytvořil, a proto nemůže být součástí fikčního světa díla (fikční svět je pro Červenku ve shodě s názory Jana Mukařovského a Felixe Vodičky světem díla). Velkou roli podle Červenky hraje i vztah fikčního světa ke světu aktuálnímu.

K uvedenému dvojímu pojetí podotýká Fořt v *Úvodu do sémantiky fikčních světů*, že v tomto bodě se u Červenky významně projevuje vliv pražské školy, která chápe literární dílo jako estetický objekt, odmítá jeho redukci na fikční svět a zároveň se staví proti pojetí

---

<sup>33</sup> Enkvist (1991), zde dle Seminové (1997: 2) „*Perhaps the reason why many people dislike modern poetry is that they lack the imaginative ability of surrounding their texts with a meaningful scenario; to others, such exercises of the imagination may be a source of pleasure.*“

<sup>34</sup> Zde dle Červenka (2003: 11).

<sup>35</sup> Pojetí fikčnosti u Ryanové se velmi podrobně věnuje i Seminová, která dokazuje, že taková pravidla fikčnosti, která Ryanová uvádí, nezdědka nelze použít ani na narativní texty (například na žánr science-fiction) a že neexistuje důvod, proč by z této oblasti zkoumání měly být básnické texty vyjímány.

<sup>36</sup> Červenka (2003: 12–13)

<sup>37</sup> Červenka (2003: 13). Jako příklad dílčích odlišností Červenka na jiném místě uvádí, že v lyrice ztrácí význam některé konvence narace, jako je např. postupné informování čtenáře o událostech (2005: 757).

<sup>38</sup> Doležel (2003), také viz Fořt (2005: 77–80).

subjektu díla podřízenému vůči fikčnímu světu.<sup>39</sup> Příčinu této neshody však vidíme nejen v Červenkově strukturalistickém pojetí literatury, ale také v jeho pojetí fikčního světa, respektive v rozdílných literárních druzích, se kterými oba literární teoretici pracují. Doležel zakládá své pojetí fikčních světů na naraci, Červenka musí dát fikčnímu světu lyriky zcela jiné základy – lyrický subjekt a subjekt díla mají proto nutně odlišný vztah k lyrickému fikčnímu světu, než je tomu v narativních textech.

Při vymezení fikčního světa lyriky je základní Červenkovou tezí, že „fikční svět lyrické básně představují její subjekty“.<sup>40</sup> Ve vztahu k subjektům lyriky přehodnocuje Červenka dosavadní chápání lyriky jako literárního odvětví „bezčasí“. Souhlasí s Mukařovským,<sup>41</sup> že časovost je v lyrice zatlačena do pozadí a subjekt zde není představován v časových proměnách jako v epice, je však sídlem procesů a paradigmatických. Procesualita subjektu je však jiného druhu než v naraci – „o časovém průběhu rozhodují procesy ve světě psychiky subjektů“.<sup>42</sup> V Červenkově koncepci stojí subjekt v jádru fikčního světa a vše se vztahuje právě k němu.

Je zřejmé, že „předstupněm“ tohoto pojetí byly právě myšlenky Mukařovského, který už na začátku třicátých let minulého století upozorňoval na zdůrazněný vztah motivů v lyrické básni k osobě básníka a napsal, že tyto motivy obrazně znamenají tvůrčí subjekt.<sup>43</sup>

Tezi, že fikčním světem lyrické básně jsou její subjekty, Červenka dále upřesňuje tak, že fikčním světem je „vnitřní“ svět subjektů. Z toho vyplývá, že tento fikční svět ještě zásadněji než fikční svět narativních textů vyžaduje ze strany čtenáře neustálé doplňování (na základě jeho zkušeností s vědomím druhého člověka), neboť neúplnost je zde základním rysem.<sup>44</sup>

Zastavíme-li se ještě u zmíněného doplňování ve fikčním světě lyriky, nelze opomenout, že tam, kde v naraci hovoří Ryanová o „principu minimální odchylky“ a Doležel se v kapitole o funkci nasycení zabývá presupozicí,<sup>45</sup> Červenka adaptuje Wolterstroffův pojem „pásu“ – chápe ho jako určitý stav věcí v rámci mentálního světa subjektu, který je

---

<sup>39</sup> Podrobně viz Fořt (2005: 79).

<sup>40</sup> Červenka (2003: 23), přičemž subjekt díla stojí „za dílem“ a podobně jako fikční svět je konstituován ve čtenářově mysli. Tamtéž, s. 44.

<sup>41</sup> Mukařovský (2001: 71); Červenka (2003: 23–24).

<sup>42</sup> Červenka (2003: 25)

<sup>43</sup> Mukařovský (2001: 72)

<sup>44</sup> Červenka (2003: 29–31); o neúplnosti fikčních entit v naraci viz Ronenová (2006: 135–168), která „mezery“ ve fikčním světě nechápe jako nepříznakový stav.

<sup>45</sup> Doležel (2002: 75–178)



vyčleněn textem básně z „temnoty“ subjektivního fikčního světa. Vnímatel poté toto „osvětlené místo“ dále rozšiřuje.<sup>46</sup>

S Červenkovým pojetím hranice mezi oblastí působení a existence subjektu díla a lyrického subjektu, kdy subjektu díla náleží „svět hry s dílem“, polemizuje Petr A. Bílek, který navrhuje ponechat lyrickému subjektu více kompetencí.<sup>47</sup> Bílek tvrdí, že pokud je lyrický subjekt „bytím v řeči“, měli bychom mu celý prostor řeči ponechat, tj. neodlučovat z jeho sféry působení formální stránku básně, rytmus, rým, eufonii apod.

## 1.4 Malý svět a lyrický subjekt

Ve shodě s Umbertem Ecem chápeme fikční světy jako makrostruktury, které jsou tvořeny „malými světy“. Eco čerpá z práce Jaaka Hintikky<sup>48</sup> a doplňuje, že Hintikkovo vymezení platí i pro světy fikční. Mnohé fikční světy jsou totiž „systémy do sebe zapuštěných doxických světů.“<sup>49</sup>

Podle Červenky je lyrický subjekt cele obsažený ve fikčním světě a zároveň tento fikční svět v sobě ztělesňuje.<sup>50</sup> Je tedy možné chápat lyrický subjekt jako malý svět, který obsahuje neomezenou množinu (mentálních) procesů, které současně formují určité množství fikčních entit<sup>51</sup> a nechávají je promlouvat fikčními hlasy. Lyrický subjekt je zároveň neuzavřenou množinou vztahů mezi těmito entitami. Uvažujeme spíše o neuzavřenosti množin procesů a vztahů, neboť jak bylo uvedeno výše, neurčitost je základním stavem fikčního světa lyriky, a proto vymezení fikčního světa lyrického díla (tedy i lyrického subjektu) zde zvláště závisí na vnímání.

Fikčními entitami tedy rozumíme jednotlivé fikční hlasy lyrického subjektu i entity zdánlivě „bez hlasu“, ve fikčním světě lyriky je přítomna vždy alespoň jedna fikční entita – hlas lyrického subjektu. Ani neosobní básně nelze hodnotit jako světy bez fikčních entit, protože neosobnost je jistým autostylizačním postojem lyrického mluvčího.<sup>52</sup>

---

<sup>46</sup> Červenka (2003: 33)

<sup>47</sup> Bílek (2006: 143)

<sup>48</sup> Hintikka ve své studii *Exploring Possible Worlds* (1989) pojednával o pojetí možných světů v modelové teorii a konstatoval, že při popisu určitého možného světa si můžeme zvolit univerzum diskurzu, jemuž má tento svět svou výstavbou odpovídat. „Možné světy jsou tedy vždy světy malé (small worlds), tj. relativně krátký běh místně omezených událostí v nějaké skulině či koutku skutečného světa.“ Cit. dle Eco (1997: 628).

<sup>49</sup> Eco (1997: 633)

<sup>50</sup> Červenka (2003: 50)

<sup>51</sup> Tento termín přejímáme od Ronenové (2006).

<sup>52</sup> Červenka (2003: 50)

Doležel rozlišuje v narativu dvojí zdroj promluv: vypravěče a fikční entity; v lyrice jde o jeden zdroj – jedno- nebo mnohohlasí lyrického subjektu.<sup>53</sup> Červenka naznačuje možné paralely mezi výstavbou narativního a lyrického textu už ve svých dřívějších pracích: „*Spolu s lyrickým mluvčím jsou ‚postavami‘ lyrického světa hlasy a stylové principy odpoutané od osobních nositelů, kromě zaznamenaných prožitků jsou ‚událostmi‘ také proměny zvukových konfigurací a významové zvraty, vedle dějů stojí přeskupování gramatických prostředků, přechody od jednoho souboru konotací k jinému...*“<sup>54</sup>

Lyrický subjekt je ústředním bodem fikčního světa lyriky, je zdrojem procesů probíhajících ve fikčním světě, fikčních entit a vztahů v tomto světě obsažených. Jestliže je u narativních světů chápána narativita<sup>55</sup> jako prostředek vnitřní organizace, na základě uvedeného je v lyrice možné tímto prostředkem určujícím vnitřní organizaci chápat právě mnohohlasí lyrického subjektu.

## 1.5 Lyrický subjekt – možný nástroj strukturace lyriky

Doležel narativní světy dělí podle typů příběhů, které se v nich mohou odehrát. Na základě teoretických nástrojů, pojmů ověření a nasycení, určuje základní rysy fikčních světů a naznačuje jejich strukturu.<sup>56</sup>

V lyrice není dost dobře možné rozčlenění podle světů možných, fantastických, nemožných, absurdních aj. Přijmeme-li Červenkovu koncepci, máme před sebou vždy světy lyrických subjektů (formované procesy mentální psychiky) – nekonečné množství malých světů. Nabízí se tedy řešení zvolit opět hledisko odlišné od narativních světů a strukturovat fikční svět lyriky na základě typologie lyrického subjektu. Červenka takové rozvrstvení ve *Fikčních světech lyriky* naznačuje, v později přepracované studii (2005) dále rozvádí: jako krajní póly vidí tzv. **básně role** a básně, kde u lyrického subjektu dochází **k fikční identifikaci s empirickým autorem**; mezi nimi stojí tzv. **persona**.<sup>57</sup> Další členění se nabízí u dialogických básní. Zvláštními případy jsou pak **zdvojení lyrického subjektu** (na pozorující a prožívající já)<sup>58</sup> nebo **sebeoslovení** jako předstupeň dialogu.<sup>59</sup>

<sup>53</sup> Doležel: (2003: 151); Červenka: „*jde o niterné mnohohlasí*“ (2003: 69).

<sup>54</sup> Červenka (1996: 103)

<sup>55</sup> Ronenová (2006: 22)

<sup>56</sup> Doležel (2003)

<sup>57</sup> Červenka (2005: 761)

<sup>58</sup> Červenka (1996: 170)

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 149n.

V básních role se lyrický mluvčí blíží epické postavě, která však evidentně nemůže být autostylizací nebo personou (viz dále) autora díla. Tato postava se stává ústředním mluvčím básně.<sup>60</sup> Mluvčí básně se takto od subjektu díla výrazně distancuje. Podtypem básní role jsou tzv. **neosobní básně**.

Typ persony tvoří velkou část veškeré lyrické poezie. Jde o případ, kdy mluvčí (lyrický subjekt) „je ontologicky a v různé míře i životními obsahy vzdálen empirickému autorovi, ale nikoli tolik, aby se jeho fikční svět vylučoval“ (se světem empirického autora).<sup>61</sup> Persona je vytvářena kolem nadindividuálních modelů, což ovšem nevylučuje její individuální povahu.<sup>62</sup> „*Persona vylučuje ze sebe svůj svět, v zápase s ním konstituuje sebe i jeho. Tento svět je mentálním obrazem v duši lyrického subjektu, persony...*“<sup>63</sup> Svět lyrického subjektu je následovně konstruován recipientem, a to za pomoci vlastní znalosti aktuálního světa a (v případě lyriky především) na základě znalosti lidské psychiky.<sup>64</sup>

Ve vztahu k těmto úvahám připomeňme drobnou studii Zdeňka Mathausera,<sup>65</sup> v níž autor uvažuje o třech typech lyricko-epického subjektu (empirickém, transcendentálním a existenciálním), Mathauserovo pojetí čerpá z fenomenologické tradice, z komparativního hlediska jde však o zajímavou, přestože ne dále rozvedenou koncepci lyrického subjektu.

---

<sup>60</sup> Červenka (2005: 761)

<sup>61</sup> Tamtéž. Červenka dále naznačuje typologii persony a jako příklad uvádí personu prokletého básníka, dekadenta, kavárenského povaleče či anonymního příslušníka masy (2005: 762).

<sup>62</sup> Červenka upozorňuje na další možnosti práce s personou, např. sledování jejích proměn v rámci vývoje tvorby jednoho básníka (2005: 763).

<sup>63</sup> Červenka (2005: 764)

<sup>64</sup> Červenka chápe jako součást zkušenosti s aktuálním světem zkušenost s vědomím druhého člověka (2005: 739)

<sup>65</sup> Mathauser (2005: 53n.)

## 2. Fikční světy v alienativní poezii (část interpretační)

Básnické dílo Daneho Zajce, Vena Taufera, Gregora Strniši i Svetlany Makarovičové skýtá velmi bohatý materiál pro zkoumání fikčních světů alienativní lyriky, který naše práce nemůže obsáhnout v naprosté úplnosti. Navíc, jak jsme upozornili již v úvodní části této práce, všichni jmenovaní básníci svou poetiku postupně přetvářejí. Jejich tvorba má alienativní podobu buď ve svém počátku a později se jejich poezie ubírá jiným směrem (např. Veno Taufer), jiní k svébytné alienativní poetice naopak dospívají ve své zralejší tvorbě (Svetlana Makarovičová).

V následujících kapitolách uskutečníme několik „nahlédnutí“ do fikčních světů lyriky Zajce, Taufera, Strniši a Makarovičové.<sup>66</sup> U každého ze jmenovaných básníků volíme pouze určitý úsek tvorby, který nejlépe zastupuje alienativní poetiku. Z díla každého z básníků jsme zvolili dvě či tři sbírky, které pokládáme v období od konce 50. let do poloviny 70. let 20. století za ústřední z hlediska autorské poetiky i poetiky alienativní. Důležitým kritériem pro nás bylo i to, aby sbírky jednoho autora byly vzájemně propojené, tvořily jeden ucelený fikční svět, popřípadě několik malých světů, vzájemně souvisejících, a zároveň by je bylo možné chápat jako jedno období básnické poetiky.

U Daneho Zajce za takový fikční svět pokládáme svět jeho dvou prvních sbírek *Požgana trava* (1958) a *Jezik iz zemlje* (1961). Z poezie Vena Taufera jsme zvolili dvojici sbírek *Svinčene zvezde* (1958) a *Jetnik prostosti* (1963). U Gregora Strniši jsou v centru naší pozornosti první tři autorovy sbírky: *Mozaiki* (1959), *Odisej* (1963) a *Zvezde* (1965). V případě Svetlany Makarovičové jsme vybrali sbírky, které chápeme jako vyzrálé (alienativní) jádro její poetiky a které rovněž utvářejí ucelený fikční svět: *Volčje jagode* (1972), *Srčevac* (1973), *Pelin žena* (1974), částečně je doplňujeme fikčními světy některých básní sbírky *Kresna noč* (1968).

Pro popis a třídění fikčních světů lyrických subjektů uplatňujeme individuální přístup k jednotlivým autorům i jejich sbírkám. V některých případech dělíme jednotlivé fikční světy básnických sbírek na menší fikční světy podle již existujících básnických cyklů, jindy sdružujeme básně do tematických okruhů. V určitých situacích je možné i větší úseky básní pojímat jako celek, jako jeden fikční svět.

V následujícím textu rozlišujeme pojmy jako „fikční svět“ a „**fikční krajina**“, popř. „**fikční prostor**“. Zatímco fikčním světem míníme komplexní svět, který ze sebe lyrický

---

<sup>66</sup> Hovoříme-li při interpretaci fikčních světů o básníkovi (Zajcovi, Tauferovi atd.), máme na mysli samozřejmě básnický subjekt, nikoli empirického autora.

subjekt vylučuje a zároveň je jeho součástí, fikční krajina je v našem pojetí konkrétní součástí tohoto fikčního světa lyrického subjektu.

## 2.1 Fikční světy v poezii Daneho Zajce

Pro nahlédnutí do jednoho z větších fikčních světů jsme v případě Daneho Zajce zvolili sbírky *Požgana trava* (1958) a *Jezik iz zemlje* (1961). Fikční svět následující sbírky *Ubijavci kač* (1968) chápeme jako značně odlišný od předcházejících, a proto jej do naší práce již nezařazujeme. Změnila se forma Zajcova verše i rytmus. Jiný je i básnický jazyk.<sup>67</sup> Také Boris A. Novak řadí do prvního básnického období právě sbírky *Požgana trava*, *Jezik iz zemlje* a poetické drama *Otroka reke*.<sup>68</sup>

V centru naší pozornosti stojí lyrický subjekt, neboť je to právě on, kdo prostřednictvím textu vyjadřuje svou zkušenost s fikčním světem, v němž se nachází, a tím vyjadřuje i sám sebe.<sup>69</sup> Proto než začneme hovořit o jednotlivých fikčních světech poezie Daneho Zajce, chtěli bychom upozornit na jisté specifikum jeho lyrického subjektu – konstituenta fikčních světů –, které budeme dále dokládat konkrétními příklady.

Zajcova lyrika má základ v sebeoslovování lyrického subjektu. Jak ukázal ve své studii Miroslav Červenka,<sup>70</sup> jde o přetvoření lyrického monologu, dochází vlastně ke zdvojení lyrického subjektu na subjekt prožívající, který však mlčí, a subjekt, který toto dění pozoruje (komentuje – oslovuje). Druhá osoba je pro lyriku příznaková (běžný je lyrický monolog, ich-forma), je to osoba určená pro oslovení a dialog. Recipient je takto „vtahován do textu“<sup>71</sup> a musí vynaložit více pozornosti, aby tuto masku „prohlédl“.

V našem pojetí hovoříme o vyčlenění „druhého“ z lyrického subjektu. Tento „druhý“ má však u Zajce dvojí podobu. Je buď součástí, prožívající složkou lyrického subjektu, anebo je v určitých případech lyrickému subjektu vzdálený, odcizený a je nositelem negativních

---

<sup>67</sup> Do Zajcova básnického jazyka například nově pronikají výrazy spjaté s moderní dobou: *cirkulárka*, *lednice*, *lokomotiva* atp.

<sup>68</sup> V naší práci se věnujeme výhradně poezii, proto zde nebudeme hovořit ani o dramatu *Otroka reke*. Je zajímavé, že Novak ve své studii nezmiňuje sbírku *Ubijavci kač* – druhé Zajcovo básnické období začíná sbírkou *Rožengruntar*. Novak (2007: 234).

<sup>69</sup> Bílek (2004: 149)

<sup>70</sup> Červenka (1996)

<sup>71</sup> „Je to vtažení vnímatele (máme ovšem na mysli jeho vnitrotextovou projekci, vnímatele virtuálního; ten je přítomen i tehdy, když lyrický subjekt na své úrovni nemá žádného partnera) do účasti na prožitcích a zkušenostech v textu sdělovaných.“ Červenka (1996: 178)

prožitků a myšlenek, je „jiný“. (Tento „jiný“ se objevuje ve druhé Zajcově sbírce, *Jezik iz zemlje.*)<sup>72</sup>

## 2.11 *Požgana trava*

### *Drevje*

Fikční svět prvního cyklu sbírky je velmi celistvý. Lyrický subjekt v něm prochází pozvolnou proměnou, která postupuje od neosobních básní, v nichž lyrický subjekt nevystupuje jako mluvčí, zdržuje se v pozadí (*Rumeni veter*), báseň je pak prostým popisem fikční krajiny; přes personu (1), která oslovuje další subjekty básně (b. *Umirajoče drevo I., II., Kavke*); po lyrický subjekt, který se identifikuje s těmito postavami (2) a jejich identitu slučuje se svojí (*Pesem o mladosti*).

(1)

*Ubogo drevo.*

*Lepa je samo jesen:*

*V škarlatnem ognju boš zgorelo.*

*(Umirajoče drevo I.)*

(2)

*Jaz sem drevo,*

*ki ne bo več cvetelo.*

*(Pesem o mladosti)*

**Strom** postupně splývá s lyrickým mluvčím. V první básni je strom pouze symbolem (přesto se však už hovoří o „těle“<sup>73</sup> stromu), v dalších je strom přirovnáním pro subjekt: („*kakor človek, ki ga požira močvirje*“, *Umirajoče drevo II.*). Strom/subjekt je ústředním bodem všech básní cyklu. Je to umírající strom, ubohý, opuštěný mezi stromy.<sup>74</sup> Stojí v nehostinné fikční krajině, v níž má vše výraznou nebo vzájemně kontrastní barvu (např. strom je červený, stojí v šedém poli, vítr je žlutý, řeka tmavozelená). V krajině jsou ještě další stromy – lesy –, přesto k nim strom/subjekt nepatří, je osamocený. Subjekt je zde, podobně jako

<sup>72</sup> O „jiném“ na některých místech této práce uvažujeme na základě jeho vlastností i jako o „temném dvojníkovi“ lyrického subjektu (viz též II. díl, 1.24 kapitola).

<sup>73</sup> „*Potem so frfotale v rumenem vetru/ skoz čelo,/ skoz prsi/ in skoz naročje rdečega drevesa.*“ b. *Rumeni veter*

<sup>74</sup> Motiv osamění v lese/davu je další spojnicí poezie Daneho Zajce s filozofií existence.

v textech existenciálních filozofů, chápán jako osamělý, izolovaný, „přespočetný“.<sup>75</sup> Fikčním časem tohoto cyklu je podzim jako metafora umírání, rudé listy stromu jsou krví umírajícího subjektu, jaro je zmíněno jen jako „jarní vítr“, v době, kdy je už strom/subjekt suchý/mrtvý.

Jak postupně zjistíme, fauna i flóra se v Zajcově fikčním světě objevuje jen ojediněle, užívána je „izolovaně“, jako symbol. Mezi nejhojněji zastoupené entity patří v poezii Daneho Zajce **ptáci**. V tomto cyklu to jsou vrány a kavky. Ty mají roli jakéhosi bezcitného davu, chóru, jsou také nositeli temných zpráv.

*Vedo za mrliče*

(...)

*Zvečer si pripovedujejo o njih  
na razpadajočem hrastu.*

(Kavke)

Další fikční entity jsou atributy z fikčních světů gotického románu romantismu: „krvavý provaz na dubovém kole“, „rozkopané hroby“, „lebka“, „šibenice“ – to vše v básni *Pesem o mladosti*. Tyto atributy však souzní s fikčním světem romantismu jen částečně, rozdíl je především ve ztvárnění romantického motivu mládí: U Zajce je mládí temným prostorem, v němž se v podobě hrůzných symbolů skrývají vzpomínky na dobu násilí (na druhou světovou válku).

## ***Pogorišča***

Cyklus *Pogorišča* se váže na události druhé světové války, na vzpomínky subjektu díla. Tematizován je motiv smrti blízkých. Fikčními postavami jsou mrtvý otec, padlí bratři, opuštěná matka a sestry. Vzhledem k tématu lze hovořit o fikční identifikaci lyrického subjektu s empirickým autorem.<sup>76</sup> Lyrický subjekt se pokouší o dialog s mrtvým otcem i bratry, často je oslovuje (např. b. *Mrtve stvari*, *Zgubljeni duh*, *Jalova setev*):

*Kdo bo ukrotil trto.*

*Kdo bo zakuril na ognjišču.*

(*Mrtve stvari*)

Báseň *Vrnitev* je ukotvena v sebeoslovujícím dialogu, jehož prostřednictvím lyrický subjekt reflektuje pocity cizince v rodném kraji: matka a sestry se mu odcizily, otec a bratři jsou

---

<sup>75</sup> Nejvhodnějším materiálem pro srovnání jsou na tomto místě patrně Sartrovy texty, např. *Nevolnost*, *Slova* atp.

<sup>76</sup> Podle Červenkové pojetí. K událostem 2. sv. války a jejímu dopadu na tvorbu Daneho Zajce viz III. díl, 2. kapitola této práce, v němž básně tohoto cyklu rozebíráme podrobněji.

mrtví. Opět se objevuje symbol stromu, zde v roli dalšího fikčního hlasu lyrického subjektu. Strom, který symbolizuje i mládí lyrického subjektu (*lipe mladosti*), je však suchý.

Jakoby stranou stojí neosobní básně *Dva vrana* a *Krizanteme*. První přináší obraz zimní krajiny, nad kterou letí dvě vrány, s nimi se blíží bůra a přináší předtuchu budoucího strádání – báseň z hlediska fikčního času patří ještě do hlubší minulosti, těsně před válkou, její rytmus připomíná lidovou píseň, která však budí obavy.

Báseň *Krizanteme* úzce souvisí s tématem smrti, v Zajcově poezii stále (výrazněji či skrytěji) přítomným, neboť chryzantéma je obvykle chápána jako hřbitovní květina. Kolem ní jako významového jádra se pak řetězí související asociace – tiché pokoje truchlících, bílé a černé rakve atp.

*Po mrtvecih dišijo krizanteme  
in vosek nanje usiplje se cvrče,  
po mrtvih rokah, ki voščene  
med palci roženkranc drže.*

Fikčním prostorem tohoto cyklu je rozbořený, opuštěný rodný dům (*Mrtve stvari*); lyrickému subjektu náhle cizí krajina, do níž se navrácí (*Vrnitev*); pohřebiště, respektive země, do níž jsou pohřbeni otec a bratr (*Zgubljeni duh, Jalova setev*); zimní pole (*Dva vrana*). Opět tu najdeme „atributy smrti“, především v b. *Krizanteme* – rakve, růženec, svíce, hrob, kosti. Kromě básně *Dva vrana* se motiv ptáků, poslušů neštěstí či smutku, objevuje v básni *Sama boš*, v níž neviditelná krákající hejna krouží nad mrtvým (válečným) polem.

## ***Ljubezen***

Cyklus *Ljubezen* obsahuje osm milostných básní. Tento cyklus má v koncepci celé sbírky z hlediska lyrického subjektu zvláštní postavení. Lyrický subjekt stojí v popředí, svou přítomnost oznamuje první slovesnou osobou, osobními zájmeny (čistou ich-formu najdeme v básních *Ljubim ta čas, Zemlja me bo ljubila*). V básních *Za tole noč* a *Tihi bosi koraki* je užívána první osoba množného čísla, lyrický subjekt tu je mluvčím mileneckého páru, hovoří za oba dva.

Báseň *Biti kaplja* má zvláštní litanickou stylizaci, připomíná modlitbu,<sup>77</sup> nikoli však modlitbu k bohu, ale k prapůvodním elementům lásky: vodě („*biti svetla čista kaplja/ na žejni koži*“), zemi („*biti posrkana kaplja na tvojem telesu*“), ohni („*Biti trska v tvojem ognju*“),

---

<sup>77</sup> I Boris A. Novak hovoří o „liturgickém charakteru“ Zajcovy poezie (2007: 237).



větru („*in biti pepel, ki ga raznaša/ dih tvoje strasti*“). Poslední sloka směřuje k rituálu obětování, k adoraci smrti a jejího vítězství nad časem:

*Le v uničenju je mir in ljubezen,  
le v uničenju je neskončna zvestoba,  
mrtve stvari ljubijo z mirom večnosti,*

Ještě více se fiktivnímu obřadu blíží báseň *Lok ljubezni*, vše je navíc podpořeno tvary sloves v rozkazovacím způsobu. Celý obřad opět spěje k rituální smrti, obětování lásky zemi, láska zemi ožíví a sama je jí následně pohlcena, kruh se uzavírá:

*Napoji žejno telo.  
(...)  
Naj se razcvete kamen v prsih zemlje,  
naj te ugrabi njegov cvet.  
Naj te popije žeja prsti.*

Kromě opakujícího se cyklu života a smrti, který je neodlučitelný od elementu lásky, je v celém cyklu *Ljubezen* zdůrazněno téma času, spojeného s rovněž neoddělitelnou smrtí. Smrt v lyrickém subjektu vzbuzuje hrůzu – „*Mojbog, kako bo dahnila med naju smrt/ mrliško sapo.*“ (b. *Za tole noč*), proto chce vychutnat plnost každého okamžiku, který je mu dopřán (b. *Za tole noč, Ljubim ta čas*). Dočasnost lidského života je zobrazena prostřednictvím podrobného popisu postupného rozkladu těla podléhajícího ničivé síle času v básni *Zemlja me bo ljubila*.<sup>78</sup> Roli milenky, která laská milencovo tělo, přejala země. Tato báseň je jednou ze spojnic, které vážou Zajcovu poetiku k poetice Svetlany Makarovičové, kde se rovněž láska pojí se smrtí, eros s thanatem.

*Le zemlja bo ljubila moje telo.  
Z nešetimi rokami me bo gnetla,  
z nešetimi usti požirala.*

## **Jutra**

V cyklu *Jutra* se lyrický subjekt vrací k roli pozorovatele a občasného glosátora dění, prožívajícím subjektem je v některých básních ten „druhý“. Fikční krajina, kterou hlas lyrického subjektu popisuje, je pustá, nehostinná, mrazivá. Je to krajina prodchnutá nevyslovenou hrozbou, násilím a prolitou krví. Už samo svítání je zobrazeno jako vražedný akt (b. *Zvonci novega dne, Jutro*):

---

<sup>78</sup> Motiv srdce proměněného na prst viz Prešerenovo „nezetlelé srdce“, viz II. díl, kapitola 1.23.

*Jutro naznanjajo oblaki,  
ki si umivajo grozeče  
pohlepne roke  
v krvavem jezeru prve zarje.  
(Zvonci novega dne)*

Objevuje se několik alter-ego lyrického subjektu, několik rolí, které lyrický subjekt oslovuje a snaží se s nimi zároveň vést dialog. Rolemi lyrického subjektu jsou především zvířata vydělená ze svého stáda, smečky. Jako první se objevuje „velký černý býk“ (b. *Veliki črni bik*), subjekt „odsouzený k smrti“, – již je pro něj broušena řeznická sekera; další je „chycený vlk“ (b. *Ujeti volk*) pobíhající sem a tam v těsné kleci, toužící po svobodě. Obě fikční postavy jsou před svým osudem bezmocné, vlka alespoň živí vzpomínka na svobodnou smečku, býk je však zcela sám v pusté krajině. Hlas neviděného lyrického vypravěče jejich osamělost zdůrazňuje otázkami, které jim klade: *Veliki črni bik, koga kličeš?; Zakaj si zatulil, volk (...)?* S básní *Veliki črni bik* vedl na počátku 60. let dialog Kajetan Kovič v básni *Bik* (sbírka *Ogenjvoda*, 1965). Kovičův býk se odloučí od svého stáda, aby podstoupil zkoušku své síly, ke stádu se pak vrací jako vítěz.

<i>Nobeden ne sliši tvoje samote. Nikogar ne napojiš s črno krvjo svojega glasu. Umolčni, veliki črni bik.  Veliki črni bik rjove v jutro. Sonce na vzhodu brusi bleščečo mesarsko sekiro. (Veliki črni bik)</i>	<i>Drevo se zruši na sivo gladino vode. On stoji pred njim kot ognjeni bog. K čredi se vrača pijan od moči in svobode. Vinsko rdeče gori mu zlomljeni rog. (Bik)</i>
--	--

Básně cyklu *Jutra* lze podle podobnosti motivů rozdělit do několika skupin: blízké jsou si básně *Zvonci novega dne*, *Jutro* (motiv krutého svítání), *Veliki črni bik*, *Ujeti volk* (opuštěnost, ztráta svobody, blízkost smrti).

Pomyslnou dvojici tvoří i básně *Reka* a *Modrasi*. Obě se týkají otázek lidské existence a otázky volby, zda má smysl v této existenci setrvávat. Věčnost-řeka v první básni je mrazivá, bezcitná hmota, v níž číhají zmije,<sup>79</sup> a tato řeka subjekt svádí k tomu, aby na svou existenci rezignoval, klesl k jejímu dnu a stal se „ledovým žlutým květem v zapomenutém

<sup>79</sup> U Zajce to jsou navíc „zmije růžkaté“ (slovensky *modras*), tento živočich je útočnější než zmije obecná a podle odborníků má dvojnásobné množství jedu.

močálu“. V básni *Modrasi* podstupuje lyrický subjekt zkoušku, rituál, v němž se zbavuje své krve, svého srdce, svých emocí, všeho lidského v sobě. Po tomto si už subjekt nebude uvědomovat svár emocí a rozumu ve svém nitru a nebude se ho už dotýkat bolestná přítomnost jeho vlastní existence ani bytí dalších subjektů:

*Kaj bi z rekami strasti.  
Ko se ne morejo nikamor zlit,  
se davijo v jezovih razuma.  
(...)  
da ne bom več gledal,  
kako jočejo zvezde  
iz tolmunov*

Podobný motiv – hadi, kteří požírají niternou součást subjektu, se objevuje též v básni Nika Grafenauera *Usoda* (sbírka *Stiska jezika*). V Grafenauerově fikčním světě se však hadi neživí srdcem subjektu, ale zbytky vzpomínek:

*Ničesar več ne prikličesh iz spomina.  
Bilka požene iz njega in obstane sredi vetrov.  
Kače položijo glavo na skalo  
in se zližejo v svoje mračne naklepe.  
Težak sad omahne kot ptica  
v režečo čeljust.*

Motivicky blízko k sobě mají i básně *Nevidne oči* a *Jutro*, jejichž základním motivem je smrt, která stírá hranice mezi lovcem a kořistí.<sup>80</sup> Fikční lovce zastupují vlci a lvi, kořist bázlivé a chvějící se gazely. Tím pravým lovcem je však čas,<sup>81</sup> který přijde v podobě jitra – „bílého sytého zvířete“, kterému podlehnou všichni, i prožívající subjekt („druhý“), kterého lyrický vypravěč oslovuje:

*Pazi na roke.  
Sonce bo našlo tvoje kosti,  
razsejane v visoki travi.  
(Nevidne oči)*

## **Strah**

V posledním cyklu sbírky je ústředním motivem a centrální fikční postavou, která všechny básně spojuje (kromě první básně *Vse ptice*), temný bůh, vyšší (krutá) síla, bezejmenný lovec,

<sup>80</sup> Viz též T. Kermauner, *Svet krvnikov in žrtev* (1960/61).

<sup>81</sup> „Patří času [člověk] a podle hrůzy, jež se ho zmocňuje, rozpoznává v čase svého nepřítele.“ Camus (2006: 19)

který lyrický subjekt pronásleduje.<sup>82</sup> Tento bůh nemá konkrétní rysy, je to stín, který se ukrývá mezi vrby (*Visoki rdeči mesec*), je to rozkazy udílející rytmus (*Bobni*), zvuk jeho kroků nahání hrůzu, viz b. *Beži, člověk*:

*S koraki, ki pojejo  
pesem o strahu,  
prijaha On.*

Kdo je On z básně *Beži, člověk*? Je to bůh? Pokud ano, tak svou krutostí jediné snad pohanský bůh destrukce a ničení, možná však, že má svou povahou blízko ke Kronosovi, který požíral své děti. Nebo je to metafora času, časové omezenosti lidské existence, hrozba budoucí smrti, která se jako obrovská ruka po lyrickém subjektu (nebo po prožívajícím „druhém“) natahuje:

<i>glas mrtvih bo lovil s koščenimi rokami tvoj hrepeneči klic. (Tvoj glas)</i>	<i>Lovila bo moja dušo, lovila jo bo z grabežljivimi rokami, z rokami, ki hočejo daviti, (Visoki rdeči mesec)</i>
---	---

V básni *Bobni* je fikční rolí lyrického subjektu právě onen bůh, ony „silné ruce“, které se chystají polapit duši „druhého“. Jeho předkřesťanský charakter zdůrazňuje obřadní tanec vítězství po úspěšném lovu: „*Plesal bom na tvojih kosteh/ in udarjal v boben zmagoslavja.*“

Jednotlivé básně s motivem temného boha odlišuje role lyrického subjektu: báseň *Beži, člověk* je ve druhé osobě, respektive hlas lyrického subjektu oslovuje subjekt „druhého“, básně *Visoki rdeči mesec*, *Smeh hijen* a *Upor* jsou v ich-formě, lyrický subjekt zde není oddělen od „druhého“, ale sám prožívá úzkost z existence, kterou v básni *Beži, člověk* jen jakoby glosoval. Báseň *Bobni* je v ich-formě, lyrický subjekt se však sám stává temným bohem. V básni *Tvoj glas* vystřídá na samém konci druhou osobu ich-forma, dochází ke splynutí lyrického mluvčího a „druhého“:

*Sam boš kot ura opolnoči.  
Neviden in votel  
kot glas ubitega zvona.*

*Dež groze pada  
v moje oči.*

<sup>82</sup> Pronásledování subjektu se objevuje i ve fikčních světech sbírky *Stiska jezka* Nika Grafenauera, např. v b. *Suša*: „*Kremplji grabijo za mano, stopam v pasti./ Pokrajina je kot plahta potegnjena mrtvim čez glavo.*“

Vlastnosti fikčního prostoru tohoto cyklu podtrhují motivy básní, je to prostor „ocelového sálu nesmyslu“ (*Beži, člověk*), je to otevřená krajina, kde se na obzoru rýsuje hora,<sup>83</sup> na nebi visí měsíc, fikčním časem je noc, popřípadě půlnoc, je to čas, kdy šelmy vyrážejí na lov.

Zvláštní postavení má první báseň cyklu, *Vse ptice*. Je v ich-formě a opět se v ní objevuje motiv vran, které mají negativní roli. Báseň je možné číst v kontextu tehdejší doby, kdy literatura byla pod politickým drobnohledem a vedle cenzury na ni působila i vynucená autocenzura; nebo je možné o ní uvažovat v obecném smyslu – jako o básnickém zpodobnění přesvědčení o důležitosti svobody člověka a svobody lidského projevu bez ohledu na čas a místo, neboť svoboda je podmínkou lidské existence.<sup>84</sup>

## 2.12 *Jezik iz zemlje*

Ve druhé Zajcově sbírce *Jezik iz zemlje* (1961) nejsou básně rozděleny do jednotlivých cyklů jako v předchozí sbírce, nyní jsou v knize kromě dále nezařazených básní formálně jen cykly dva – *Gotska okna* (osm básní) a *Dva* (šest básní), v nichž jsou jednotlivé básně označovány čísly. Přesto lze sbírku z motivického hlediska rozdělit na několik vzájemně propojených částí.

Báseň *Kepa pepela* je uvedena jako první a je jakýmsi mottem, symbolicky vyjádřeným filozofickým pozadím celé sbírky.<sup>85</sup> Uvádí recipienta do fikčního světa, v němž je třeba kvůli podmínce existence, kvůli „slovům“ podstoupit mnoho těžkých zkoušek, přestože to, že jimi subjekt úspěšně projde, je více než nejisté. Fikčnímu světu této básně je velmi blízký svět básní *Črni deček* a *Vse ptice* (druhá báseň je z předchozí sbírky *Požgana trava*).

## Krutý svět za gotickými okny

Za úvodní básní následuje cyklus *Gotska okna*, jehož osm básní lze v rámci sbírky chápat jako samostatný malý fikční svět. V první básni se do tohoto světa otevírá brána, jsou jím oči „toho jiného“ – oslovovaným zde není „ten druhý“, který byl ve sbírce *Požgana trava* „světlym dvojníkem“, či spíše součástí lyrického subjektu; oslovován je „jiný“, „cizí“, jehož oči – proděravělá gotická okna, propouštějí „jiný“ svět. Tento svět je krutý, jeho slunce,

---

<sup>83</sup> Srovn. se Strnišovými fikčními světy, zvl. kapitoly 2.32 a 2.33.

<sup>84</sup> Ptáci (jako opozitum vran) jsou u Zajce zpodobněním svobodných slov, písní i samotné lidské existence. Jak dále uvidíme, tento motiv je příznačný i pro ranou Tauferovu poezii.

<sup>85</sup> Tuto báseň zmiňujeme i ve II. dílu, kapitole 4.1 o nadrealismu a alienativní poezii.

hvězdy i měsíc jsou plné násilí. Zde není láska útočištěm „pro tuto noc“, jako byla ve sbírce *Požgana trava*, je to majetnický akt ponížení:

*Jutri boš stala v pršeči svetlobi sonca*

*naga. Ponižana.*

*Moja.*

(II.)

V tomto světě lidé umírají v ohni, lyrický subjekt zde musí pobývat a rovněž trpět („*Pod očmi neba gorim*“, IV.), ženy jsou mučeny černými d'ábly. Celý proces mučení je popisován krok za krokem (mučení je trestem za touhy, sny a myšlenky). Rozfázování určitého děje se ve sbírce *Jezik iz zemlje* objeví ještě několikrát. Uvedený způsob zobrazení však hlas lyrického subjektu užívá, především když popisuje **rozklad, rozpadání subjektu**, např. v básních *Mrtvi bori*, *Bolni jelen*, *December*. Básnický obraz tak uváděnými detaily dostává větší plastičnost, silněji působí na emoce recipienta, širší rozměr má i z hlediska časového. Popis je totiž vázán na různý čas (*Mrtvi bori* – minulý, *Bolni jelen* přítomný, *December* – budoucí.) Popis subjektu (objektu) se tak stává součástí dynamického dění ve fikčním světě básně.<sup>86</sup>

Kdesi daleko od místa, kde se mučení odehrává, přesto však ve stejném fikčním světě (*Gotska okna*, V.), je tichá, sluncem zalitá krajina. Ta je však poklidná jen navenek, uvnitř je jako celý fikční svět pokřivená (slunce má „chlupaté ruce“), tato krajina je krutá a netečná k lidskému utrpení:

*Daleč v polju seje sonce s kosmatimi rokami*

*zlato pšenično zrnje.*

*Molk se lesketa v mrežah poldneva.*

(V.)

V této krajině je každý násilný akt stupňován do maximální možné míry, není mučeno jen tělo, objektem trýznění je i duše („*V posteljo tvoje duše bomo natrosili/ gomazeče škorpijone*“, VI.). Součástí kruté hry se subjektem je i klamné nabízení naděje. Tak je subjektu na okamžik dopřán pocit, že se svou blasfemií zbavil uctívaných bohů, a tím se osvobodil, aby byl vzápětí potrestán temným, zlým bohem, který nemůže být nikdy přemožen. („*Velik bog te bo gledal./ Velik in zloben*“, VII.)<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Zasazením popisu mučení do budoucího času je navozován intenzivní pocit hrůzy, který připomíná středověké procesy s „čarodějnicemi“: „*v tvoja pogrešna usta/ bomo nalili tekočega ognja*.“ Zde je možné vidět rovněž souvislost s fikčními světy poezie Svetlany Makarovičové.

<sup>87</sup> Domníváme se, že tímto krutým bohem může být právě zosobnělý „čas“.

Cyklus *Gotska okna* uzavírá osmá báseň, v níž je znázorněna vnitřní nejednotnost, rozpolcenost subjektu jako boj na život a na smrt. V tomto boji však nemůže nikdo vyhrát. Báseň je svou myšlenkou i motivy blízka Kocbekově básni *Roki* ze sbírky *Groza*.

<i>Boril se bom sam s sabo.</i> <i>Roka bo iztrgala roko.</i> <i>Noga se bo zapletla z nogo.</i> <i>Glas bo vstal proti glasu.</i> <i>Glas bo požiral glas.</i> <i>(Gotska okna, VIII.)</i>	<i>Med svojima rokama sem živel</i> <i>kakor med dvema razbojnikoma,</i> <i>nobena izmed njiju ni vedela,</i> <i>kaj je počenjala druga,</i> <i>levica je bila nora od srca,</i> <i>desnica pa pametna od spretnosti,</i> <i>ena je jemala, druga izgubljala,</i> <i>druga pred drugo sta se skrivali</i> <i>in opravljali polovična dela.</i> <i>(Roki)</i>
--	---

## Cesta existence

Básně, které po tomto cyklu následují, tvoří rovněž kompaktnější fikční svět, přestože nejsou formálně uzavřeny pod společný název určitého cyklu. Jsou to básně: *Pot*, *Počitek*, *Srečanje*, *Ribe*, *Tvoja noč*, *Vera*. Tento svět jako by recipienta vracel zpět do krajiny cyklu *Jutra* ve sbírce *Požgana trava*. Popisuje cestu subjektu pustou, kamenitou krajinou, v níž: „*Nebo je brez milosti./ Zemlja je temna in sovražna.*“ (b. *Pot*) Velký černý býk, který v předchozí sbírce řičel do krvavého jitra, je již mrtvý (b. *Pot*), nad krajinou zní polnice smutku a zoufalství, hlas lyrického subjektu vzývá „člověka-kostlivce“, ať vstane ze svého hrobu, přestože tentýž hlas zároveň oznamuje, že vše, co v této krajině povstane, bude zahubeno.

A „člověk“ (další role lyrického subjektu) tedy povstane, jde šedou rovinou, následován svým směšným stínem (b. *Počitek*). Když usedne na jeden z mnoha kamenů, uslyší hlas „jiného“:

*Tuj človek v tebi spregovori tujim glasom:*

*Daleč so plave gore miru.*

*Nikoli jih ne dosežeš.*

Člověk však i přes mefistofelovské výzvy pokračuje ve své cestě, jde, ačkoli jsou jeho kroky jen „písni mravence“ v široké rovině – nelze se však vyhnout myšlence, že přes jeho nepatrnost je mravenci zároveň přisuzována schopnost vytrvat.

V následující básni (*Srečanje*) je sebeoslovení minulé básně vystřídáno lyrickým monologem. Lyrický subjekt přichází do krajiny „svých mrtvých tváří“, které k němu

promlouvají slovy „jiného“, opět jej zrazují z cesty, lyrický subjekt však přesto dál ve své cestě pokračuje.

*Ti si umrl, so rekli  
rumeni obrazi.  
Tisočkrat umrl,  
(b. Srečanje)*

Fikční svět jmenovaných básní chápeme jako symbolickou cestu, **cestu hledání smyslu existence**. Na této cestě je pro subjekt nezbytné projít iniciační zkouškou, musí obětovat své tělo a nechat ho projít zkouškou smrti, a tak dát své existenci nový rozměr.

*Zakopal sem svojo glavo  
na samotnem kraju globoko v trhlo listje.  
Hotel sem, da bojo spomladi pognale  
zelene rastline skoz moje ušesa  
in usta.  
(b. Ribe)*

Stát na stráži, předstírat vlastní ne-bytí a hlídat posly smrti je však marné (b. *Tvoja noč*). Přijde ráno a přinese tu „pravou smrt“. V této chvíli však subjekt ještě stále raději setrvává v klamu, než aby viděl skutečnost tak, jak je, a přijal svou existenci i s její časovou omezeností.<sup>88</sup>

*ker boš mislil, da si pravzaprav čakal  
vso dolgo čakal ta dar,  
ki ti ga prinaša jutro v svojem votlem zobu.  
(b. Tvoja noč)*

Cesta k znovunabytí existence je možná. Popisuje ji závěrečná báseň (námi utvořeného) cyklu, *Vera*. Subjekt musí přijmout své tělo a emoce ve všech jejich protikladech, musí projít zkouškou: dokázat se vzdát své existence, aby ji mohl znovunabýt. Ten, kdo poté klesne, nikdy zcela nepadne – jak říká hlas lyrického subjektu v závěrečném verši („*Nikoli nisi padel.*“).

V tomto cyklu je velmi výrazný **motiv „skrytého dění“**, „**zmnožení života**“ v subjektu. Uvádíme několik příkladů, kdy se uvnitř subjektu ukrývá jiný život

---

<sup>88</sup> Cesta subjektu se podobá cestě Camusova absurdního člověka – je nutné vzdát se naděje, „odnaučit se doufat“. Camus (2006: 52)



(symbolizovaný především hmyzem). Jde vlastně o jakési „zmnožení světů“.<sup>89</sup> Kromě 2. příkladu (b. *Počitek*) lze uvedené úryvky chápat v Zajcově poezii jako další potvrzení neschopnosti subjektu ovládnout své tělo – tělo je ovládáno i jiným životem:

<i>Tvoje prsi so polne kamenja.</i> <i>Ljubeznivega kamenja.</i> <i>Polne pobesnelih pajkov</i> <i>in izdajalskih src.</i> (b. <i>Pot</i> )	<i>Sivina je nepremična.</i> <i>Kot velika siva mačka</i> <i>se je naselila v glavah kamnov.</i> <i>Zdaj preži nate skoz oči kamnov.</i> (b. <i>Počitek</i> )
<i>In vstale so moje sprhnele postave.</i> (...) <i>Polne kuščaric</i> <i>in brezimenih živalic,</i> <i>ki so begali po njegovih kosteh.</i> (b. <i>Srečanje</i> )	<i>Toliko časa, da se boš spremenil v soho,</i> <i>ki posluša, kako glodajo strigalice</i> <i>njeno leseno srce.</i> (b. <i>Tvoja noč</i> )

## Rozklad a smrt

Další skupinu básní spojuje motiv **rozkladu, rozpadání a smrti**. Jde o smrt subjektu (*Mrtvi bori*, *Pesem megla*, *Bolni jelen*, *December*), objektu (*Plavo okno*, *Hiša*), ale i objektivizovaného subjektu (*Svetnik*, *Utopljenka*). V básni *Mrtvi bori* se do fikčního světa navrácí v předchozí sbírce užitá role lyrického subjektu – strom. Báseň *Mrtvi bori* je v první osobě plurálu, spolu s následující básní *Pesem megla* vytvářejí částečně samostatný diptych, a to nejen vícehlasím lyrického subjektu – zmoženou první osobou, ale i vzájemně opozitním postavením z hlediska východisek tématu. Báseň *Mrtvi bori* zastupuje zmrzačenou, zahubenou tělesnost, svědectví smrti, které prožívající lyrický subjekt („druhého“) děsí:

*Varuj svoje oči.*  
*Zapri vrata sluha*  
*pred našim molkom.*

Báseň *Pesem megla* pak chválí „beztělesnost“. Ztráta těla znamená osvobození se, hlas duchů volá: „*Mi smo svobodni*.“ Svoboda je však získána úplným odevzdáním svého těla světu.<sup>90</sup>

Předzvěst smrti subjektu i smrt samotná je tématem básní *Bolni jelen* a *December*. Přestože jsme hovořili o společném tématu básní jako o „rozpadání“ a „rozkladu“, v těchto

<sup>89</sup> V podstatě má takový svět podobu hračky-matřjošky.

<sup>90</sup> V básni *Pesem megla* se opět objevuje motiv „**ztráty vlastní hlavy**“. Ve sbírce *Požgana trava* se uplatnil v básni *Hijene*, ve sbírce *Jezik iz zemlje* je rozpracován ještě v básni *Ribe*. Ztrátu hlavy lze interpretovat jako tragikomické vyjádření existenční závislosti subjektu na svém těle.

dvou básních je smrt zpodobněna spíše jako „pokrývání“, „zarůstání“. V básni *Bolni jelen* je tělo „druhého“ – jelena postupně zarůstáno lišejníkem. V této básni Zajc opět předkládá před recipienta obraz postupně, rozkládá vnější popis subjektu i samotné dění v básni na jednotlivé fáze, kroky, které jako částečně samostatné jednotky klade za sebe:<sup>91</sup>

*Lišaj na nogah.*

*Lišaj na prsih.*

*Lišaj na rogovilah rogov.*

V této básni se opět zjevuje postava „temného boha“, nyní v podobě temného lovce<sup>92</sup> vábíciho nemocné jeleny: „*Glas temnega lovca kliče/ bolne jelene.*“

V druhé básni (*December*) je subjekt stejně jako nemocný jelen opuštěný a rovněž je odsouzený k smrti, kterou doprovází „pokrývání“ sněhem. „Druhý“ (vlastně „druhý“, neboť oslovoována je žena) jde bílou plání jako Euridika, „on“ (snad „druhý-muž“) daleko před ní. V poslední strofě je pryč „on“ i „Euridika“, na sněhu leží jen zmrzlý umrlec.

Básně *Plavo okno* a *Hiša* hovoří o smrti objektu-domu. Dům je v Zajcově poezii nejen pouhým obydlím subjektu, je to místo existence, „bytování“ v heideggerovském slova smyslu.<sup>93</sup> V první básni je dům symbolem naplnění, cíle cesty k existenci („*To je ljubezen, ki si jo iskal./ To je pokrajina, ki si jo videl.*“), tento dům však stojí „na večerní straně v krajině stínů“, a aby jej subjekt dosáhl, musí se opět vzdát současné existence, tj. smířit se se svou konečností.

V básni *Hiša* je dům „oživlým objektem“, rolí lyrického subjektu.<sup>94</sup> Zvláštní postavení mají rovněž subjekty básní *Svetnik* a *Utopljenka*. Zatímco v první je rozpadlý objekt (socha) zobrazován jako padlý subjekt („*Dolgo so hlepele oči/ iz temne votline po svetlobi.*“), v básni *Utopljenka* jsme svědky opačného procesu: subjekt je v postavení objektu, aktivní je jeho okolí. V této básni se opět spojuje eros s thanatem, mrtvá žena se s vodou snoubí v posmrtném aktu.

*Voda češe tvoje lase*

*z dolgimi steklenimi prsti.*

*Skorjica meseca presenečeno bega*

*po tvojih bokih.*

<sup>91</sup> Takováto stavba básně je u Zajce velmi častá.

<sup>92</sup> Srovn. s předchozí sbírkou *Požgana trava*.

<sup>93</sup> Viz např. *Básnický bydlí člověk*. (2006)

<sup>94</sup> Lze uvažovat nad otázkou, zda je takový objekt-subjekt v rámci klasifikace postav u D. Hodrové (2001) bližší „antropoidní věci“ nebo „symbolické věci“.

## Láska a smrt

V předchozí sbírce *Požgana trava* byl celý jeden cyklus zasvěcený lásce a erosu, konstantě, která pomáhala subjektu vyrovnat se s těžkým údělem existence. V této sbírce lze hovořit o dvou cyklech spjatých s tématem **erotiky** – první z nich je cyklus *Dva*, druhý se skládá z několika básní spojených tématem. Jsou to básně: *Prsti jutra*, *Okamenele veke*, *Stekleno čelo* a *Oči*. Oproti cyklu *Dva*, o němž budeme hovořit níže, jsou tyto básně myšlenkově bližší sbírce *Požgana trava*. V ní byla láska pozitivní hodnotou, přestože stejně jako lidský život dočasnou. Nejvíce pozitivní ladění má báseň *Okamenele veke*, která je stylizována jako vzývání milované bytosti, jež dokáže přemoci i smrt:

*In smrt bo ležala pred moja posteljo.*

*Lizala bo moje roke*

*z dolgim raskavim jezikom.*

*Toplim od ljubezni.*

Zdánlivě pro Zajcovu poetiku netypická se může zdát i báseň *Prsti jutra*, přesto však i zde nad tímto fikčním světem visí hrozba budoucího pomíjení, které přinese ráno („*Kje so vse besede./ Kdo jih bo zgrebel iz prsti teme.*“). Pomíjivost je neoddělitelnou součástí fikčního světa lyriky Daneho Zajce, v boji s časem není možné vyhrát, brání nám i v možném porozumění. A přestože subjekt blízkost a kontakt „hledá, protože musí hledat“, čas je vždy proti němu:

*In našel boš roko za svoje čelo.*

*Dolgo voščeno roko.*

*Roko razumevanja.*

*In nežnosti.*

***Ampak takrat ti bo čelo odpadlo.***

*(b. Stekleno čelo)*

Ve fikčním světě sbírky *Jezik iz zemlje* se však již usadila obava, že ani láska nepomůže subjektu překonat tíhu existence, nepřemůže hrozbu její konečnosti. Prvním dokladem toho je báseň *Oči*. Dalším příkladem, kdy je láska zobrazena jako cyklus věčného míjení a zraňování, je cyklus *Dva*.

Tento šestidílný soubor básní svou výstavbou připomene o rok mladší cyklus Kajetana Koviče *Veter in stebilka* ze sbírky *Korenine vetru* (1962). Kovičův cyklus totiž rovněž hovoří o vztahu muže a ženy a chápe jej jako věčný souboj bez vítěze. Touha muže a ženy je ve fikčním světě Zajcovy poezie rovněž ztvárněna jako hledání druhého plné bolesti, jejich vztah

jako neustálý koloběh<sup>95</sup> vzájemného zraňování. Zatímco však Kovič užívá pro ztvárnění ženského a mužského pólu symboly přírody a živlů (vítr, oheň, voda), Zajc ženský a mužský protějšek ponechává v rovině subjektů, pouze zobecňuje – jsou to „on“ a „ona“.

<i>Steblo je dohitelo veter.</i> <i>Veter ni zlomil stebila.</i> <i>Veter ima probodene roke.</i>  <i>Ogenj ji vzame devištvo.</i> <i>Voda mu vrne smrt.</i> <i>(Veter in steblo)</i>	<i>On jo išče med njenimi travami.</i> <i>Med strupenimi rožami spominov.</i> <i>Dolgo išče.</i> <i>Ko jo najde,</i> <i>so njegova usta polna strupa.</i> <i>(1)</i>  <i>Dá mu mesečino.</i> <i>In v mesečini je njegov stolp vse manjši.</i> <i>Vrni mi dušo, ji reče.</i> <i>Ne poznam tvoje duše, mu odgovarja.</i> <i>In ko jo prosi,</i> <i>se manjša njegov stolp.</i> <i>(2)</i>
---	--

## Slovo

Na rozdíl od Kovičova fikčního světa má v Zajcově (a nejen v tomto malém fikčním světě, nejen v tomto básnickém cyklu) velký význam „slovo“. Jsou to objektivizované abstrakce, zároveň však povýšené nad svou předmětnost, zhmotnělé magické formule. Slova na rozdíl od subjektu neumírají, jen mění svoji podobu („Besede ne umro./ Besede se spreminjajo.“, b. 3.). Slova, která se však „zkazila“, která se stala lží, se změní (v nože) a jejich ničivá síla je ohrožením samotné podstaty světa:

*Večer, ki obsije noža,*  
*si razreže obraz.*  
*Potem so noči polne ran in krvi.*  
*Žarek dni, ki pade na rezilo,*  
*se prekolje na dvoje.*  
*(3.)*

Slova-ptáci jsou jediným majetkem „černého chlapce“, kterého lyrický subjekt oslovuje v básni *Črni deček*. „Chlapec“ stojí v poušti, která mu nahání hrůzu, nemůže z ní však uniknout, neboť „má náruč plnou ptáků“. Lyrický subjekt v této básni je lyrický subjekt světa

<sup>95</sup> „Vsak večer se iščeta.“ (1.)

básně *Kepa pepela*, významovým jádrem obou básní je tvůrčí svoboda<sup>96</sup> a tvorba obecně. Mít svůj jazyk, své slovo, je podstatnou podmínkou pro existenci subjektu. Cesta ke slovu není snadná – v básni *Kepa pepela* je třeba nalézt nový nástroj, „jazyk ze země“, v básni *Črni deček* je subjekt strážcem ptáků, slov, která za dne zlé slunce<sup>97</sup> mění na popel, v noci je zabíjejí ledové hvězdy.

<i>Zato je tvoja pokrajina siva od pepela.</i> <i>Zato imaš usta polna pepela.</i> <i>Zato meče v vodo tvojih oči</i> <i>pepel sive mreže.</i> <i>(Črni deček)</i>	<i>Potem hočeš izreči besedo.</i> <i>Ampak usta so polna pepela.</i>  <i>In namesto besede se skotali</i> <i>kepa pepela med saje</i> <i>v tvoje grlo.</i> <i>(Kepa pepela)</i>
--	---

Přesto subjekt své úsilí nevzdává, protože je jím podmíněna jeho existence – „*Ker moraš imeti ptice.*“

Sbírku *Jezik iz zemlje* uzavírá báseň *Kralj*. Král je temná půle lyrického subjektu. V naší klasifikaci hlasů lyrického subjektu byl dříve „ten druhý“, nyní je „jiný“ („*tujec sebi in meni*“). Zůstává jen vzpomínka na „krále se zlatem v očích“, krále mládí subjektu, nyní tu však stojí král „večerní strany“, král s rozkládajícím se tělem, který chce lyrický subjekt zotročit.<sup>98</sup>

## 2.13 Shrnutí: Fikční světy sbírek *Požgana trava* a *Jezik iz zemlje*

Ve své první sbírce vystavěl Dane Zajc několik fikčních lyrických světů, které jsou vzájemně prostupné. Lze říci, že (prostupné) hranice těchto malých fikčních světů odpovídají jednotlivým básnickým cyklům *Drevje*, *Pogorišča*, *Ljubezen*, *Jutra* a *Strah*. Častým opakováním stejných motivů, variací básnického vyjádření utváří hlas lyrického subjektu jednotný, sevřený fikční svět sbírky. Hlavním tématem ve sbírce *Požgana trava* je **lidská**

<sup>96</sup> Nabízí se v Zajcově poezii hledat reakce na tehdejší politicky omezovanou svobodu slova. Sám Zajc později (v kontextu zákazu časopisu *Perspektive* v roce 1964) prohlásil toto: „*Ne verjamem v politično pesem. Talent, kolikor ga imam, ni političen. S politiko se moram ukvarjati zato, ker me ogroža, ker baranta z mano in zame brez moje navzočnosti. In je krivično, da moram svoje pesmi uporabljati zato, da protestiram proti brezumnosti in brezumju politikov. Da se mora tisti, ki piše pesmi, braniti s tistim, kar ima: s poezijo.*“ Podle V belo (2008: 693–694). Svobodu však v této básni chápeme především ve významu existenciálním.

<sup>97</sup> Slunce je v Zajcově fikčním světě zlé, je silou, která touží ničit a zabíjet.

<sup>98</sup> Rozpolcenost subjektu chápe A. Camus jako součást absurdního světa: „*Obdobně jako cizinec, který v jistých okamžicích nám jde v ústřety v zrcadle, ten důvěrně známý, a přece zneklidňující bratr, kterého nacházíme ve vlastních fotografiích, to je rovněž absurdno.*“ (2006: 20–21)

**existence**, k tomuto tematickému jádru se vážou motivy času a časovosti – omezenosti lidské existence, a zkoumání posmrtného prostoru. Další motivy jsou navázány na bolest spojenou s lidskou existencí, na **nevolnost z lidské existence**.<sup>99</sup> K reálnému světu se vztahují básně s tématem druhé světové války, v abstraktní rovině pak fikční světy symbolicky zpodobňují lidskou existenci jako koloběh lovu a požívání, násilí a vraždy. Sbírku uzavírá cyklus nahlízející z několika úhlů na temného boha, který tomuto násilnému světu vládne a sám je nejkrutějším lovcem.

Mnoho básní je ve druhé osobě, lyrický subjekt je tedy nezřídka v roli vypravěče, pozorovatele, komentátora dění, jednání je svěřeno prožívajícímu subjektu (v našem pojetí ho nazýváme „**ten druhý**“), který je nedílnou součástí fikčního světa Daneho Zajce. Tímto postupem se rozšiřuje působnost fikčního světa sbírky mimo něj, přesahuje své hranice do recipientova (fikčního) světa, neboť sebeoslovování lyrického subjektu ve druhém plánu působí i na recipienta.

Ve sbírce *Jezik iz zemlje* se fikční svět (lyrický subjekt) proměňuje. Již tu není jen lyrický subjekt a „druhý“, popřípadě subjekt zvířete jako další fikční entita. Objevuje se temná stránka subjektu – „**jiný**“. Proměnou prošla i některá témata sbírky, především láska a milostný vztah už nejsou (až na výjimky) záchytným bodem, vztah dvou bytostí je ukázán jako cyklický proces vzájemného zraňování a snahy ovládnout druhého. Jakákoli snaha o porozumění mezi subjekty je v tomto světě marná.

Jádrem sbírky je opět ztvárnění myšlenek filozofie existence do podoby putování lyrického subjektu pustou, nehostinnou krajinou. Fikční krajina je načrtnuta jen v náznacích, jisté je, že ji obývají nebezpeční, popř. mrtví tvorové, i temný bůh, který zde vládne, je krutý. V tomto světě vše podléhá nejkrutějšímu vládci – **času** –, vše postupně podléhá smrti a rozkladu, rozpadá se, svět se proměňuje na velké pohřebiště, kde jen tělesné pozůstatky svědčí o jeho minulých obyvatelích. Ztráta těla je však v určitém smyslu chápána pozitivně. Dokáže-li se subjekt v budoucnu vzdát svého těla, je pro něj již sama přítomnost naplněním jeho existence. V přítomnosti je pak pro další existenci subjektu důležitou podmínkou jeho **schopnost tvořit**, přestože okolní svět je nepřátelský. Bez tvorby není jeho existence úplná ani možná.

---

<sup>99</sup> Ve shodě s myšlenkami filozofie existence.

## 2.2 Fikční světy v poezii Vena Taufera

Poezii Vena Taufera, kterou básník tvořil od konce 50. let 20. století, lze rozdělit na několik tvůrčích období. Pro náhled do Tauferova fikčního světa jsme vybrali ranou část Tauferovy básnické tvorby. Jako počáteční-alienativní fázi Tauferovy poetiky chápeme dvě první básnické sbírky: *Svinčene zvezde* (1958) a *Jetnik prostosti* (1963). Zvolili jsme si právě tato díla, neboť v nich je lyrický subjekt nejbližší našemu pojetí alienativní poetiky.

Další Tauferova sbírka (*Vaje in naloge*, 1969) znamená již krok do postmoderní poezie, tato sbírka koláží nejrůznějších aluzí, sbírka experimentů s vizuální a konkrétní poezií již nebude předmětem našeho zkoumání z hlediska fikčních světů.

Jak se dále přesvědčíme, svět básnického subjektu Vena Taufera, myšleno tím osobitý fikční svět, se v první Tauferově sbírce teprve formuje, přesto však o ní lze mluvit jako o sbírce alienativní poetiky. Fikční světy, které Tauferův lyrický subjekt utváří, směřují od záblesků fikčních světů romantiky k odosobněným fikčním světům alienace. Sbírka následující, *Jetnik prostosti*, tak již může na tyto fikční světy navazovat a dále je sémanticky rozvíjet.

Z hlediska lyrického subjektu je v Tauferových fikčních světech zajímavé využívání první osoby množného čísla (především ve sbírce *Svinčene zvezde*, cyklus *Melanholija drugega ešalona*); „zmnožením“ lyrického subjektu Taufer vytváří dojem „davů“, „masy“, která však není vyprázdněným subjektem poválečné budovatelské poezie, naopak, zcela odlišným uchopením tématu druhé světové války podobu „zmnoženého“ subjektu aktualizuje a zvyznamňuje.<sup>100</sup>

### 2.21 *Svinčene zvezde*

V Tauferově prvotině se pokusíme prostřednictvím několika – vzájemně často značně odlišných – malých fikčních světů zmapovat několikerou proměnu básnickovy poetiky v rámci jediné básnické sbírky. Taufer se prostřednictvím své prvotiny *Svinčene zvezde* loučí s romantickým (intimistickým) odkazem (viz např. b. *Jutro v ateljeju*),<sup>101</sup> navazuje na avantgardní směry, především expresionismus a nadrealismus (např. b. *Dolgi pohod*, cyklus *Odhod*),<sup>102</sup> vypořádává se s mýtem národněosvobozenického boje a konfrontuje myšlenkové

<sup>100</sup> Viz III. díl, 2. kapitola této práce.

<sup>101</sup> Viz II. díl, kapitola 1.22.

<sup>102</sup> B. Paternu v této souvislosti hovoří o neoexpresionismu a neosurrealismu (1967: 186).

obsahy existencialismu a marxistické revoluce;<sup>103</sup> zároveň však utváří i alienativní fikční světy. Některé jsou jistými aspekty blízké fikčním světům Daneho Zajce, jiné jsou zcela osobité.

Tato stylová rozrůzněnost byla ve své době chápána jako nedostatek<sup>104</sup> i jako pozitivum.<sup>105</sup> Oproti poměrně komplexnímu světu Zajcovy prvotiny *Požgana trava* jsou Tauferovy *Svinčene zvezde* skutečně v určitých aspektech sbírkou hledání autorské poetiky, přesto je sbírka složena pouze z několika fikčních světů, některé z nich jsou navíc vzájemně prostupné. Kritériem pro vymezování těchto světů pro nás není pouze tematická stránka, avšak hlavně a především podoba lyrického subjektu.

### **Lyrický subjekt – námořník, fikční krajina moře**

Báseň *Morje*, která sbírku uvozuje, je sice svou tematikou spjata s topoi oblíbenými v romantismu i expresionismu (moře, plavba, námořníci),<sup>106</sup> zároveň však náleží k specifickému-autorskému fikčnímu světu této sbírky, který, jak dále uvidíme, tvoří jeden ze „základních kamenů“ Tauferova fikčního světa, a to především světa sbírky následující.

V neosobní básni *Morje* je moře zobrazeno jako ohromný osamělý subjekt, dokonce by ho bylo možné chápat jako jednu z rolí lyrického subjektu. Signálem pro tuto roli je jak jeho „osamělost“, tak skutečnost, že ve svých hlubinách skrývá „nová slova“, pro něž se stále vrací – tento tvůrčí proces pak moře staví na roveň tvůrce – básníka.

K prostoru moře se vztahuje i první báseň závěrečného cyklu sbírky (*Odhod*), prostor moře tedy tvoří jakýsi volný rámec celého fikčního světa sbírky. Tato báseň zároveň obsahuje zřetelný odkaz k poetice meziválečné avantgardy, především k magii nadrealismu a dadaistickým hříčkám. Lze říci, že jde o jednu z prvních básní, v nichž se projevuje Tauferův smysl pro hru a chápání umění jako hry:<sup>107</sup>

*Iz krčme je stopil mornar  
tlesknil noč po napeti zadnjici  
pogoltnil luno in jo izpljunil v morje*

<sup>103</sup> K tomu též Paternu (1967: 184n.).

<sup>104</sup> Brezovar (1959)

<sup>105</sup> Paternu (1967)

<sup>106</sup> Metaforika plavby je jedním ze základních topoi evropské literatury. Curtius (1998: 144n.)

<sup>107</sup> Srov. kapitolu 1.21 ve III. dílu této práce.



O básni *Ne morem* budeme hovořit podrobněji později, v souvislosti s poetikou Daneho Zajce,<sup>108</sup> je nutné si ji však připomenout i zde. Fikčním prostorem této milostné básně je „pusté pobřeží“<sup>109</sup> moře, jehož dno snad skrývá „perly“. Kromě souvislosti se Zajcovými fikčními světy básni *Zemlja me bo ljubila* a *Modrasi* je vhodné připomenout rovněž sbírku Lojze Krakara *Med iskalci biserov* (1964). Ve stejnojmenném cyklu básni staví Krakar oproti nebezpečným hlubinám moře (světa) neúnavnou snahu a věčnou touhu hledačů přinést ze dna perlu, i kdyby je to mělo stát život.

<i>Sleherni golta svojo kri golta in se potaplja v svoje morje baja si o biserih na samotnem dnu (Ne morem)</i>	<i>Vsak dan se znova potapljamo. Vsak dan tonemo nekam neskončno globoko, tja med čeri in storoke polipe, v gluhe prepade, kjer slutimo srečo. Pljuča so naša kot kamen, telo je trše od hrastov za rakve in križe. Nekega dne bomo v morju zgoreli kakor v bencinu. Preveč smo hoteli. (Med iskalci biserov, III.)</i>
---	---

Prostor moře se dále objevuje ve čtvrté básni cyklu *O nekom in več*. V básni, v níž mořeplavec (role lyrického subjektu) proplouvá tajemnou krajinou, jsou zdůrazněny motivy tělesnosti prostoru. V této sbírce se vůbec velmi často setkáváme se **zobrazením krajiny jako těla**, především jako těla ženského, např. v básních *Tvoje ptice*, *Agonija suše*, *Dolgi pohod* atp. Za povšimnutí stojí, že v básni tohoto cyklu je navíc výslovně zdůrazněna vnitřní síla subjektu („*Vse zemeljsko bogastvo trenutkov ima*“), jeho cesta je zde zpodobněním básnického topoi – **cesty ke svobodě**, ke svobodnému bytí. Jednou z možných způsobů interpretace je tedy chápání tohoto motivu ve smyslu filozofie existence – uvědomění si své existence a její uskutečňování prostřednictvím činů<sup>110</sup> – zde cesty:

*Ima trenutke  
imenuje jih slutnja  
imenuje jih  
srečna slutnja  
(O nekom in več, IV.)*

<sup>108</sup> Viz též II. díl, 1.23 kapitola této práce – o vztahu Vena Taufera k romantické tradici.

<sup>109</sup> Pusté pobřeží je rovněž oblíbený prostor fikčního světa poezie Daneho Zajce, viz předchozí kapitola.

<sup>110</sup> „...člověk je jen svým projektem, existuje jen potud, pokud uskutečňuje sebe sama, je tedy jen souhrnem svých činů, pouze svým životem.“ Sartre (2004: 34)

Ještě výraznější spojení Tauferových fikčních světů s myšlenkami existencialismu reprezentuje báseň *Mrtvo pristanišče*. K uvědomění si vlastního bytí je třeba zbořit lyrickým subjektem utvořený fikční svět – je třeba zničit „mrtvý přístav“ v nitru subjektu, zaplavit jej svým mořem a osvobodit v něm uvězněné námořníky (zmnožená alter-ega lyrického subjektu) toužící po svobodě. Tento mrtvý přístav je totiž „cizí“, není pravou součástí lyrického subjektu.

*Pristanišče v meni ki ni bilo moje  
bo poplaval  
z zaprtimi očmi  
ves moj  
ves moj ocean*

### **Fikční krajina pouště**

Protipólem a zároveň sousedící fikční krajinou moře je poušť. Ve sbírce *Svinčene zvezde* ji najdeme ve dvou básních: *Riba* a *Dolgi pohod*. Významové jádro obou básní se opět vztahuje k myšlenkám filozofie existence.

Zatímco v básni *Riba* zachycuje fikční svět okamžik, kdy je ryba vytažena na břeh oázy a za zkušenost, kterou změnou prostředí nabývá, platí životem. Svou smrtí zároveň také ztrácí pro rybáře kouzlo, kouzlo obyvatele jiného světa. V básni se objevuje i motiv oka jako brány do jiného světa, tedy motiv, který je ve sbírce rovněž hojně zastoupen. (Nalezneme jej i v Zajcově poezii, např. v úvodní básni cyklu *Gotska okna*.)

*Ko so jo privlekli iz vode  
so se vsi prebivalci oaze  
v njenih očeh  
uzačudeno nagnili daleč skozi okna  
(Riba)*

Výraznější roli hraje poušť v básni *Dolgi pohod*. Fikční krajina pouště se zde střídá s úrodnou krajinou (nejprve je to park, posléze záliv s přístavem), fikční den s fikčním večerem a nocí. Subjekt se plahočí pouští dne, cesta je tvrdá a únavná, přesto však jde, protože večer na něj čeká „ona“, milovaná bytost, jejíž ruce jsou „zelený park“. „On“ a „ona“ jsou díky vzájemné lásce přístavem.<sup>111</sup> A přestože ani jejich láska není všemocná a smrt nepřemůže,<sup>112</sup> je třeba

---

<sup>111</sup> Přístav je nejen místem, kde se moře setkává s pevninou, tedy jakýmsi komunikačním uzlem; nese také významy bezpečí a záchrany před nevlídným světem (mořem).

<sup>112</sup> Lze srovnat s cyklem *Ljubezen* ze Zajcovy sbírky *Požgana trava*.

být věrný „dlouhému pochodu“ a pokračovat v cestě, na jejímž konci je splynutí se světem i se svými sny, ideály zosobněné hvězdami.<sup>113</sup>

### **Rozloučení s uplynulým časem, rozloučení s dětstvím**

Básněmi *Vedno redkeje vozijo* a *Včasih pridejo* se básnický subjekt ještě navrácí k romantické (intimistické) poetice a k motivu dětství. Ve fikčních světech intimistických básníků se lyrický subjekt do prostoru dětství uchyloval, aby tam našel úkryt před krutou realitou. Tauferův lyrický subjekt si uvědomuje, že dětství je minulost, je to „mrtvý čas“, a proto nemůže být ani útočištěm. Lyrický subjekt se v básni *Vedno redkeje vozijo* stal krajinou s trati vzpomínek,<sup>114</sup> po níž však už jen zřídka jezdí „vagony udivených barev“. Ztráta uplynulého času je zobrazena drastickým výjevem: Z dětství zbyly jen „velké oči“, které marně hledají chlapce z dětství lyrického subjektu – ten již leží mrtvý.

*Leži pod nasipom  
s pogledom mrtve vode  
v jutranji rosi*

Závěr básně *Včasih pridejo* lze rovněž chápat jako vyjádření úzkosti nad uplynulým časem, nad vzpomínkami, které jsou před subjektem již navždy nepřístupné:

*O blede pesti  
na drgetajočih vratih  
splšenih barv in zvokov  
upajočega spomina*

### **Lyrický subjekt jako opuštěný syn válečného hrdiny**

Problematiku vnímání národněosvobozenického boje a období druhé světové války vůbec rozebíráme podrobně na jiném místě této práce,<sup>115</sup> přesto se zde alespoň krátce zastavíme u básni s tematikou boje za osvobození, abychom se blíže podívali na lyrický subjekt a fikční svět, který lyrický subjekt utváří.

V básních cyklu *Melanholija drugega ešalona* převládá plurálový lyrický subjekt (ve třech ze čtyř básní, druhá báseň v pořadí je neosobní, ve 3. osobě plurálu). Lyrický subjekt hovoří jako „my“, zastupuje „syny“ padlých otců. Nachází se ve fikční krajině zobrazené jako

---

<sup>113</sup> Viz Tauferovo chápání symbolu hvězd, který celým fikčním světem sbírky prostupuje: „*Ta simbol je meni pravtako pomenil neko etično vrednoto, ki je, da je lahko res vrednota, predvsem osebna, osebno proborjena, največkrat s trpljenjem pridobljena vrednota.*“ Taufer (2004: 30).

<sup>114</sup> Opět jde o případ básně, v níž je „tělo“ lyrického subjektu proměněno na „krajinu“, viz výše.

<sup>115</sup> III. díl, kapitola 2.32.

velký hřbitov, respektive jako ohromná zaplavená poušť.<sup>116</sup> V první básni je zobrazeno uctívání památky mrtvých otců, zasazené opět do prostoru „nitra“ subjektu („*Na stebrih duš/ prižigamo visoke bele sveče*“), ve druhé básni je tematizováno hledání cesty mezi zatopenými hroby (otců), ven z tísnivé fikční krajiny.

Z hlediska filozofie existence je zajímavá čtvrtá báseň cyklu, která hovoří o „druhé smrti“ otců – ta přijde, až zemřou jejich synové, jejich smrt však bude pouze vlastnictvím synů. (Albert Camus chápal smrt člověka jako definitivní konec, kterým bude uzavřeno úplně vše, i svět, v němž člověk žije.<sup>117</sup>) Smrt je v tomto cyklu zmnožována, opakována jako „rituální smrt“, ve více básních. V páté básni cyklu se plurálový lyrický subjekt nazývá „mrtví vojáci“ („*Ko bomo mrtvi vojaki*“), kteří čekají na svou „druhou smrt“, na „ránu z milosti“. Synové tak symbolicky podstupují cestu svých otců (mrtvých vojáků), cestu ke smrti.

V následujícím cyklu *Pesmi s stenčasa* má lyrický subjekt buď opět podobu první osoby plurálu (*Ob jami, Himna*), nebo druhé plurálové osoby (*Oda v elegičnem taktu, Pesem herojev*). Básnický subjekt zde tematicky navazuje na cyklus předchozí, „bojiště“ je však přeneseno do současnosti. Fikční světy cyklu lze rozdělit na dvě skupiny, první tvoří ty, které reflektují události 50. let 20. století. Pocity smutku a hořkosti předešlého cyklu vystřídal hněv a vztek (b. *Ob jami*); druhou skupinu pak tvoří fikční světy, v nichž je tematizována samotná persona vojáka (*Koračnica v baladnem taktu, Pesem herojev, Vitezi*).

V básni *Koračnica v baladnem taktu* se střídá fikční noc a den jako životní cyklus (dynamický boj a nekonečně úmorný dlouhý pochod) vojákův. V básni *Pesem herojev* se vrací motiv zdánlivé smrti, mrtví jsou v Tauferově fikčním světě často přítomni i poté, co byli pohřbeni, buď prostřednictvím svých synů, nebo živých lidí vůbec.<sup>118</sup>

Na zelena usta  
ste nam navalili prhke kamne  
zalili z vodo  
naša čista trupla  
kot da bi bile naše oči  
resnično mrtve

<sup>116</sup> Srov. s textem výše o fikční krajině pouště.

<sup>117</sup> Camus hovoří o „absurdním světě“. Camus (2006: 54).

<sup>118</sup> O bojovníku-hrdinovi, který je díky svým činům nesmrtelný, hovoří i T. Curtius, který tento motiv nalézá už v nejstarších literaturách. „Starší náboženská představa vyjadřuje přesvědčení, že heros působí ze svého hrobu.“ (1998: 188)

## Fikční svět v sousedství světa Daneho Zajce

Ve sbírce *Svinčene zvezde* je několik básní, jejichž fikční svět je v určitých rysech podobný fikčním světům Daneho Zajce. Jsou to především básně: *Jasa*, *Ne morem* a *Agonija suše*.

Jisté podobnosti v básnickém uchopení tématu vidíme také v **milostných básních**. I u Taufera je fikční svět milostné básně narušován neurčitou hrozbou, vědomím pomíjivosti krásy a čistoty, největší hrozbou tohoto světa je i zde čas – smrt.

*Samo da ne bi nekdo s prasketajočim krophotom*

*začel goltati sljuzasto blato močvirja*

(...)

*Strah ima moje mrtve oči*

(*Jasa*)

Na jiném místě této práce srovnáváme Tauferovu báseň *Ne morem* a Zajcovu *Zemlja me bo ljubila*.<sup>119</sup> Kromě společného tématu nemohoucnosti lyrického subjektu zde ještě jednou připomeňme fikční krajinu „pustého pobřeží“, která se v první Zajcově sbírce objevuje např. v básních *Modrasi* či *Tihi bosi koraki*.<sup>120</sup>

Nemohoucnost a ztráta existenční podstaty subjektu je v Tauferových fikčních světech spojena se **ztrátou schopnosti řeči** („*grenke korenine črnih vrb / so obrasle jezik*“), tento motiv se objevuje i v Zajcově poezii. Autorským motivem, kterým je akcentován rozklad subjektu, je užití a destrukce symbolu prostupujícího celou sbírkou – hvězdy –, který je u Taufera zosobněním nadějí a ideálů.<sup>121</sup>

*Ne glej*

*kako sol razžira*

*voščene zvezde v očeh*

V pojednání o vztahu alienativní poezie a romantismu se budeme podrobněji věnovat blíženectví básně *Agonija suše* a Zajcových básní *Vse ptice*, *Beži, človek* a *Veliki črni bik*.<sup>122</sup> Zastavme se ještě krátce u dalších společných rysů poezie obou básníků. Je to především pojetí lyrického subjektu jako „schránky“ pro něco jiného, popřípadě pro jiný subjekt. V *Agoniji suše* je uvnitř lyrického subjektu ukrytý „druhý“,<sup>123</sup> odsouzený k smrti a s ním je

<sup>119</sup> Viz II. díl, kapitola 1.23.

<sup>120</sup> Jako příklad dalších básnických obrazů, které jsou společné Tauferovi, Zajcovi, ale i Strnišovi, uveďme z této básně pojmenování „*visoka okna noči*“, které lze srovnat např. se Zajcovým cyklem *Gotska okna* a s mnoha přirovnáními Strnišovy sbírky *Mozaiki*.

<sup>121</sup> Tento symbol má význačnou roli také ve Strnišově fikčním světě, konkrétně ve sbírce *Zvezde* (1965).

<sup>122</sup> Viz II. díl, kapitola 3.22.

<sup>123</sup> Lze ho chápat i jako „dvojníka“.

odsouzený i lyrický subjekt. V této básni je destrukce popisována postupně, úkon za úkonem, jak tomu nezřídka bylo i v Zajcově sbírce *Jezik iz zemlje*.

*Sleherni živec režejo  
cepijo ga počasi in natančno  
v dolgih spolzkih vlaknih*

Stejně jako v Zajcových básních (např. *Veliki črni bik* či *Zvonci novega dne*) je fikčním časem vhodným pro vražedný akt ráno. Pojetí fikčního prostoru je rovněž blízké Zajcovu fikčnímu světu (viz b. *Beži, človek*). Zajímavé je, že v této básni má motiv hvězd výjimečně negativní, možno říci „jidášovskou“ roli:

*Ko dajo prve zvezde potuhnjeno znamenje  
vsaka zase  
tiho hinavsko znamenje  
ga pričnejo iskati*

### **Svět existence ve sbírce *Svinčene zvezde***

Jak jsme ukázali, v Tauferově sbírce *Svinčene zvezde* se skutečně vyskytuje několikero různých poetik a prolínají se zde vlivy romantické a avantgardní. Některé fikční světy sbírky však pokládáme za reprezentanty ryze Tauferovy autorské poetiky, poetiky alienativní lyriky. Jsou to básně modelující **přízračnou fikční krajinu** (*Jesen, Strah, Hiše so izjokale že vse solze, Včasih pridejo*) a básně rozpracovávající **problematiku subjektu z hlediska existence** (*Jetnik*, cyklus *O nekom in več* a *Don Kihot*).

V první skupině básní bychom snad mohli ještě hledat stopy intimistické poetiky (*Jesen*), příroda je však v Tauferově pojetí tak silně prosycena zoufalstvím a nevyslovenou hrozbou, že pokládáme vazbu s romantismem za nadobro přerušenu. U Taufera je příroda silně antropomorfizovaná, subjekt je její nedílnou součástí, avšak namísto od romantismu známého obrazu: „krajina jako stav duše“<sup>124</sup> tu je „subjekt jako krajina“. Subjekt prostupuje krajinu a s ním i jeho tísně, zoufalství a strach:

*Bele oči v zraku  
bele oči v vodi  
široko odprte in bele  
slepe od globine  
(Strah)*

---

<sup>124</sup> Procházka, Hrbata (2005: 50)

Tauferova krajina je opuštěná, citově vyprázdněná (*Hiše so izjokale že vse solze*), vedle adjektiv označujících strach či zoufalství je častým přirovnáním adjektivum „lhostejný“ („*Noč gleda ravnodušno/ na obupana drevesa*“). Je to krajina, v níž se zastavil čas, není tam ani noc, ani ráno; je bez zvuků či pohybu. Je to krajina vně reálných světů, stromy v ní nevrhají stín, je to krajina uvnitř zoufalého lyrického subjektu (*Včasih pridejo*).

Existenciální tematika je rozpracována v básních *Jetnik*, *O nekom in več* a *Don Kihot*. V první uvedené se lyrický subjekt navrácí k motivu dětství, které je chápáno jako uplynulý čas, čas ztracených slov. Významovým jádrem básně je údiv nad rozsahem bytí, nad možnostmi existence, zde chápáné jako „bytování“ v několikerém slova smyslu: „... *jutro/ mora biti po svetlobi dišeče/ neopremljeno stanovanje*“. Zároveň však je existence chápána jako „uvěznění“ – k tomu odkazuje název básně („Vězeň“) a její úvodní verš („*Zaprť med težke stebre popoldneva*“).

Navázáním na tento malý fikční svět je cyklus *O nekom in več*, který je zároveň též předzvěstí Tauferovy následující sbírky – *Jetnik prostosti*. V první básni cyklu je zobrazen okamžik uvědomění své vlastní existence, s tímto poznáním však zároveň přichází paradoxní vědomí vlastní omezenosti nabytou svobodou. Cesta zpět je však již uzavřena:

*Sedaj nihče  
niti on sam  
ne more zapreti prebitega obzidja  
ne more ubežati  
temu zadoščenju prostosti.*

Uvědomění si vlastní existence je spjato s dalším poznáním – poznáním konečnosti subjektu (b. II). Přesto však je „on“ (na rozdíl od Zajcových básní v druhé osobě užívá v této sbírce Taufer především osobu třetí) pánem svého konce, disponuje svou vlastní vůlí. Je pánem svého času, proto nemůže být bohatší (b. IV). A také ví, že na jeho cestě je svoboda, přestože se skrývá pod nebezpečnými útesy v moři, po němž lyrický subjekt pluje.

Specifické postavení má báseň *Don Kihot*. Odkazuje totiž k budoucí Tauferově tvorbě, která aluzivní formou hojně čerpá ze světové i domácí literatury, zároveň je v ní však stále přítomen prvek hry a (černého) humoru. Tak je tomu i v této básni. Snílek a blouznivec don Quijote (persona lyrického subjektu) z počátku básně se vzbouří a změní se v „krutého odvážného rytíře“. Tento rytíř bojuje za osvobození svého fikčního světa (všimněme si zvláště motivu „ozdravení přístavů“):

*Rušil je slepe zidove  
odrešil hiše zakletih verig prahu*

*in strupenih barv*  
*navrtal trebušaste ladje*  
*ki so gnile v pristaniščih*

Po boji se opět propojí se svým fikčním světem prostřednictvím věže (kterou staví z pobitých lidí, ale i z Dulciney a sebe samého), z níž může hledět na hvězdy. Jeho vítězství je hrůzné i groteskní (vytváří hračky pro své potomstvo). Zdá se totiž, že hvězd nedosáhl, jen na ně hledí. I zde bychom však mohli připomenout podobnou situaci lyrického subjektu, který nedosáhl svých ideálů, jak je ztvárněna ve fikčním světě básně *Kralj Daneho Zajce*.

## 2.22 *Jetnik prostosti*

Druhá Tauferova sbírka je z hlediska fikčního světa vyváženější, celistvější než jeho prvotina. Zároveň však forma jednotlivých básní recipientovi nahlížení do jednotlivých fikčních světů „znesnadňuje“. Básně jsou zcela zbaveny interpunkce a začátky nových větných celků nejsou signalizovány ani velkými písmeny (posledním reziduem je zachování velkých písmen u některých vlastních jmen, např. *Kryštof Kolumbus*, avšak *Orfeus* či *Euridika* jsou psáni s malým počátečním písmenem). Recipient je tak nucen k pomalejšímu, pozornějšímu čtení,<sup>125</sup> navíc jsou jednotlivé výpovědní celky často „roztrhány“ do několika veršů či strof. Svou formou sbírka naznačuje, kam se bude Tauferova poezie dál ubírat – k experimentům s jazykem i s vizuální podobou poezie.

Jedním z tvůrčích prostředků, které mají oproti právě uvedeným postupům opačný účinek a fikční svět naopak „zcelují“, jsou opakující se básnické obrazy, básnická přirovnání.<sup>126</sup> I to vybízí čtenáře k větší pozornosti a angažovanosti na procesu čtení.

Taufer sbírku dělí do sedmi cyklů o různém počtu básní. Vzhledem k významové vyváženosti sbírky jsou možné dva přístupy: postupovat od jednoho cyklu ke druhému, či vytvořit, nezávisle na jednotlivých cyklech, několik na sebe navazujících fikčních světů. Jelikož se u Taufera fikční světy většinou prostupují, rozhodli jsme se pro druhý přístup. Všechny (malé) fikční světy této sbírky se vážou k myšlenkám filozofie existence, proto jsou také spjaté s motivy komunikace – tematizována je snaha o komunikaci, popř. nemožnost či neschopnost komunikace –; s motivy osamělosti, cesty k bytí či setrvávání v „nevědomém,

<sup>125</sup> Např. ve třetí básni cyklu *Grude prsti*: „tema počasi skoz trave in oči živali teče/ z njo pokriti v grobu in v sanjah pravijo si doživetja// temna dihata zdaj gora in dolina v temi“.

<sup>126</sup> Např. v b. *Jesenska pesem* („med pokončnimi stvarmi pokajo mehurčki pen“) a v páté básni cyklu *Grude prsti* („v krošnjah dreva pokajo stekleni mehurčki“).



nepravém“ bytí. V Tauferově sbírce vyčleňujeme dva základní fikční světy, které dělíme na několik dalších, menších, vzájemně prostupných a s mnoha podmnožinami. První fikční svět se vztahuje k **existenci**, druhý ke **komunikaci a slovu**. Třetí fikční svět je tvořen básněmi **blízkými světu poezie Daneho Zajce**, jejich témata jsou však rovněž témata existence a komunikace, a proto stejně tak náleží i do prvních dvou vyčleněných fikčních světů.

## I. Existence

### Osamělá existence

Člověk je v existencialismu chápán jako individuum, izolované, osamělé a v sobě rozpolcené. Tato skutečnost je dána a nelze ji změnit, jedinec – „*Má za osud stát se jediným a být zcela sám.*“<sup>127</sup> Pocit osamění, někdy v pozadí a někdy naléhavě vystupující do popředí, pociťuje člověk už od dětství. V Sartrově autobiografickém textu *Slova* si autorský subjekt uvědomuje svou osamocenost již v raném mládí, když popisuje svůj vztah k ostatním lidem: „...*dělila nás světelná rampa, která mě odsunovala k hrdému vyhnanství, rychle se měnícímu v úzkost.*“<sup>128</sup>

V mnoha Tauferových básních si lyrický subjekt uvědomuje své osamění a pociťuje úzkost, kterou zobrazuje například v úvodní básni sbírky *Balada o deževni dobi* jako bloudění lodi na moři, jež ztratila kapitána. Z hlediska myšlenek existencialismu je příznačné, že se v Tauferově básni námořníci na lodi za bezvětrí po vzoru Odyssea chrání před nástrahami světa voskem, nemají jím však zalepené uši, ale oči...

O osamění hovoří i básně následující: *Pomlad*, v níž se lidé skrývají pod svými deštníky, a celkovou úzkost podtrhuje metafora pro jarní déšť – „shnilé stříbro“. V další básni (*Ribe*) jsou „ryby“ (subjekty) odsouzeny k živoření, nemohou mluvit (protože „zapomněly slova“) ani cítit, neboť se vyhýbaly naplnění své existence.<sup>129</sup> Hlas lyrického subjektu zde oslovuje ve druhé osobě plurálu a tato poměrně neobvyklá forma činí básnickou výpověď ještě naléhavější:

*same ste krive ribe*  
*da je pozabila na vas*  
*pozabile ste prosojno besedo svojega rojstva*

---

<sup>127</sup> Černý (1992: 29)

<sup>128</sup> Sartre (1992: 72)

<sup>129</sup> „Naplněním“ míníme uskutečňování existence prostřednictvím činů, tak jak je chápe Sartre. K tomu i Juvan: „... *naslov Jetnik prostosti (1963) aludira predvsem na Sartrovo etiko odločitve: ali po brodolomu metafizičnih in zgodovinskih, revolucionarnih vizij kot jetnik pasivno trpeti grozo pred ničem, biti konformist, se bati problematičnih avtoritet in se zatekati v slepila, zasebnost ali pa tvegati in z dejanjem, usmerjenim v družbo, drzno realizirati svojo eksistenco in notranjo svobodo.*“ Juvan (1995/96)

## „Nepravá“ existence

Strach před uvědoměním si vlastní individuality (uvědoměním si své existence) nazývá Erich Fromm strachem ze svobody, je to úzkost z možnosti svobodně volit.<sup>130</sup> Člověk má dvojí možnost – buď může svobodě uniknout do nových závislostí a vazalství (stát se jedním z „davů“), nebo přijmout svobodu i se všemi jejími riziky. V individualizaci však člověku může zabránit právě strach před osamělostí.

O splynutí s „opičím davem“ jako o formě pohodlnějšího, avšak směšného života (nikoli „bytí“) hovoří Tauferova báseň *Na kraju popotovanja*. Mezi opicemi si jsou všichni rovni (viz úryvek níže), všichni jsou stejně směšní. Je hloupé klanět se „zelenému opičímu oku“, které nám dává falešný pocit vlastní důležitosti. Před okem věčnosti („tmy“) jsme jen kapkou moře, zrnkem písku.

*pridi bližje k zelenemu opičjemu očesu*

*pridi med opičje kneze*

*vse opice so knezi sam boš knez*

V básni *Potovanja* znázorňuje neplodnou, stereotypní existenci motiv kroužení, směšnost takového života je navíc vyjádřena uctíváním „slimáka“, jehož „každý“<sup>131</sup> poslouchá a bojí se ho, protože má rohy („njegovih rožičkov se boji in jih uboga“).

## Existence a cesty k ní

Rozhodnout se pro vlastní individualitu, pro svobodnou existenci není snadné, protože na jedné straně je subjekt sváděn vidinou pohodlnějšího života „v davu“, na druhé straně si uvědomuje nebezpečí, které mu hrozí (viz dále). Jestliže se však subjekt rozhodne pro existenci, je to v Tauferově poezii pocit osvěžující, přestože svým způsobem vyčerpávající.<sup>132</sup> Existence působí subjektu bolest i ve fikčních světech Nika Grafenauera, např. v b. *Sem*: „*Kot nož vstopa vame bolečina, da sem.*“ (sbírka *Stiska jezika*).

V básni *Vodnjak* se lyrický subjekt v okamžiku své uvědomělé existence stává „fontánou“, voda jako krev zalévá jeho tělo. V tomto fikčním světě je přijímání existence ztvárněno jako rituál, v němž je existence zároveň odevzdávána (obětována) světu.

<sup>130</sup> Fromm (1993: 7n.). Fromm v této souvislosti hovoří o „pozitivní svobodě“, která spočívá v jedinečnosti a individualitě člověka a s jejíž pomocí můžeme rozvíjet svoje možnosti, individualizovat se.

<sup>131</sup> Taufer vícekrát užívá pro označení fikčního subjektu ve třetí osobě zájmeno „každý“ (*sleheri*).

<sup>132</sup> Srovn. např. klíčovou pasáž v Sartrově *Nevolnosti*: „*Co budu dělat teď? Hlavně se nehýbat, nehýbat se. Ach! Nedokázal jsem zadržet ten pohyb ramenou. Ta čekající věc zpozorněla, vrhla se na mě, proudí ve mně, jsem ji naplněn. – Nic to není. Ta Věc, to jsem já. Osvobozená, odpoutaná existence se ke mně vrátila. Existuji. Existuji. Je to příjemné, tak příjemné a tak pomalé.*“ Sartre (2001: 353)

*nagnil boš  
težko rdečo rožo  
k razsušenim ustnicam  
molčečega neba*

Vydá-li se lyrický subjekt na cestu za svou existencí, může vstoupit do fikčního prostoru „otevřeného kruhu“ (b. *V odprtem krogu*), který, jak se zdá, se otevřel právě pro něj. V tu chvíli může mít pocit, že stojí v samotném středu vesmíru („*stojiš sredi odpadkov zvezd planetov in sonc*“), avšak ještě stále sám sebe klame, protože se bojí otevřít své oči<sup>133</sup> a nahlédnout do samoty. Je možné setrvávat v nevědomosti, v „šedé opilosti“ („*sinja pijanost glave*“), existuje však i druhá možnost, přijetí cesty za existencí s „otevřenými očima“:

*ali pa odpri oči  
in stopi v temo  
za svojo senco pred tabo  
– približno tvoje rasti – ubira stopinje*

V prvotině *Svinčene zvezde* byl často lyrický subjekt propojován s fikční krajinou, on sám byl fikční krajina. Stejný motiv se objevuje v básni *Jesenska pesem*, která se rovněž vztahuje k myšlenkám filozofie existence. Lyrický subjekt přijímá roli rozsévače. Seje semena, noří své prsty do země, poté vyrostou jako květiny bílé ruce, které mu budou kynout na pozdrav. Jde o to, změnit „hotový a nehybný svět“, zanechat v něm svou stopu, být rozsévačem a rozsévat sám sebe a sám v sebe.

*zdaj sem sejalec  
v zemljo sejem semena  
v sebe sejanje*

Rozsévačem je i lyrický subjekt Nika Grafenauera v básni *Ko oplodiš besedo* (sbírka *Stiska jezika*). Fikční svět této básně je však více vázaný na reálný svět, mj. odkazem k filozofu Hegelovi:

*Ko oplodiš besedo  
z vsem, kar te je  
in razpihaš ogenj,  
kot ti je rekel Hegel*

---

<sup>133</sup> Srovn. báseň *Morje I* z počátku této kapitoly.

## II. Komunikace a „slovo“

Sartre napsal: „*Člověk mluví svou řečí, píše ale cizí.*“<sup>134</sup> Podobně tuto myšlenku formuloval i S. Kierkegaard: „*Jakmile promluví, vyjadřují se obecně, a nemluví-li, zas mi nikdo není s to porozumět.*“<sup>135</sup> Člověk nikdy nedokáže absolutně vyjádřit své myšlenky, uchopit slovem, myšlenkou svět a sama sebe. Může se o to jen donekonečna pokoušet. Tak se o to nejprve snaží Sartrův hrdina *Nevolnosti* Roquentin – existovat skrze psaní příběhu jiného – uvědomuje si však marnost celého snažení.<sup>136</sup>

### Nemožnost komunikace

Cyklus *Grude prsti* uvozuje báseň hovořící o překážkách, které se objevují při pokusech o komunikaci s druhým člověkem. Je to především nejistota samotného lyrického subjektu, obava, že „druhý“ nemá pro vzájemnou komunikaci čas. Lyrický subjekt tak doufá, že hovor začne sám „druhý“.

V této básni se opět objevuje motiv semen. O postavení tohoto motivu ve fikčních světech Tauferovy poezie jsme se již zmínili dříve v souvislosti s básní *Jesenska pesem*. U Taufera jsou semena nejen symbolem života, ale především komunikace, slov, nesou energii existence.

*rad bi te vprašal za nekaj stvari v očeh  
se odpirajo semena trav puhasto nihajo nad jezikom*

Další z básnických cyklů sbírky *Jetnik prostosti* je nazván *Nemi Orfej*. Jde o oxymorón, přívlastkem Tauferův básnický subjekt vlastně popírá moc bájného pěvce, který svým hlasem ovládal vše živé i mrtvé. V tomto fikčním světě však hlas ztratil svou moc, neboť je sám – „*glas ki je edini in zgubljen in se ne more nikoli zaslišati*“ (b. *Morje I*). Osamění subjektu brání komunikaci.

Samotný Orfeus (jedna z rolí lyrického subjektu) je v Tauferově fikčním světě tragikomickou postavou, na niž ostatní pohlížejí se soucitem, „*poje angelsko žalostno in vražje smešno*“ (*Orfej*). Stal se pouličním zpěvákem a za jeho zpěvu tančí Euridika v městském hostinci, Orfeovi nezbyvá než pláč: „*joka ker ne zna pesmi svete jeze*“ (*Bojevniki*).

---

<sup>134</sup> Sartre (1992: 138)

<sup>135</sup> Kierkegaard (1993: 52)

<sup>136</sup> Sartre (2001)

Slova „svatého hněvu“ je možné nalézt pouze v moři. To má moc „hláskovat a dávat věcem jména“ („*morje z valovi črkuješ glasove/ in daješ imena stvaram*“). Do něj musí Orfeus vstoupit, zapomenout svá „pěkná slova“, nechat se „pasovat mečem hněvu moře“:

*čuj ga kako že zloguje  
tvojo prvo besedo  
tvoje jezno ime  
Evridiko kliče  
(Morje II)*

### **Láska jako prostor existence (komunikace)**

Přestože je možnost komunikovat, hovořit k druhému, ztížená, i v této sbírce probleskuje možný prostor pro komunikaci (ko-existenci) – snad takovým prostorem může být láska. Prostor světa milenců je zachycen v básni *Ljubezen I* a pro řeč samotnou jsou zvoleny symboly ptáků („*v tvojih ustih gnezdi zelena ptica/ v mojih ustih gnezdi rdeča ptica*“). Motiv milostné komunikace je dále rozvíjen v básni *Ljubezen II*. Souznění s druhým člověkem je však velmi křehké. Ohrožuje je čas – slunce jitra může zahubit ptáka tmy – i prostor samotného subjektu, v něm samotném jsou totiž skryti „žaláčníci tmy“ (srov. dále):

*– bela kletka najinih teles bo prazna  
vso noč bodo po njej odmevali  
koraki železnih ječarjev teme*

V první básni cyklu *Sedmi dan* se před čtenářem opět rozprostírá fikční prostor moře a lodí na něm, fikční svět je však navíc prosycen milostným děním. – Milenecký pár je zobrazen jako loď, milování jako cesta po moři („*ladja iz najinih rebrastih teles stoka kot pav*“). Vůči svobodnému prostoru lásky je do kontrastu kladen svět „lidí na pobřeží“. Obyvatelé souše jsou osamělí a smutní kvůli „rozbitým hračkám“, které tu lze chápat jako metaforu směšného a nedospělého bytí („*v samotnih hišah na obali objokujejo ljudje igrače*“).

V témže cyklu, v páté – závěrečné básni je aktivní síla lásky přímo pojmenována a dána na roveň božské síle stvořitele: „*ker ljubezen je stvarjenje sveta*“.

### **Stvoření světa – stvoření slova**

Tauferovy fikční světy jsou plné aluzí na jiná díla i básnické směry. Už prostřednictvím zařazených mott k některým básnickým cyklům, či formální stránkou – formou sonetu vedou dialog s poetikou romantismu. Cyklus *Sedmi dan* se svým názvem vztahuje k biblické

symbolice. Z hlediska aluzí je zajímavá především třetí báseň. V prvním verši básnický subjekt parafrázuje knihu Genesis, při druhém verši si nelze nevybavit Zajcovu báseň *Kepa pepela* a její závěrečné verše („*Potem si narediš nov jezik iz zemlje./ Jezik, ki govori besede iz prsti.*“). Taufer rozvíjí akt stvoření slova a jeho život ve třetím a čtvrtém verši. V tomto fikčním světě je slovo živé a ke svému životu potřebuje živou tekutinu – krev. V tu chvíli se i země stane plodnou a začne dávat další život:

*v začetku je bila beseda  
imela je polna usta prsti  
**začela je z dolgimi požirki lokati kri**  
odprli so se cvetovi začeli trositi semena*

Jestliže lyrický subjekt (zde má podobu první osoby duálu, hovoří tedy za „pár“, za muže a ženu) zapomene na strach na své cestě za poznáním existence, jestliže se stane součástí aktu stvoření a uchopí „napřážené ruce světa“, pozná podstatu světa, dozví se možná to „pravé jméno“.

*ne smeva se bati primiva jih za mrzle prste  
mogoče bova slišala njihove dolge počasi plesoče vrste  
mogoče bodo izdali kako jim je zares ime*

### **III. Jetnik prostosti a fikční svět Daneho Zajce**

Už v Tauferově prvotině se několikrát projevila blízkost Tauferovy poezie k lyrickým fikčním světům Daneho Zajce. I v této sbírce najdeme několik básní, kde je zmíněný souzvuk obou světů více než zřejmý a je namístě zmínit se o tomto bližectví právě zde, ve vztahu k ztvárnění **osamělosti lyrického subjektu ve společnosti** (1) a **hledání nového slova, nového jazyka** (2).

#### **(1) Osamělost**

Osamocenost a pocit vydělení ze společnosti vyvolávají v subjektu nejen úzkost, ale jsou pro něj i nebezpečné. Dane Zajc píše v básni *Kepa pepela*, že „vrány uklovou bílou vránu.“ Každá individualita je v Zajcově fikčním světě potírána a trestána. V básni *Vse ptice* hledají vrány „všechny ptáky“ (veškeré známky svobody v mysli subjektu), aby je zahubily. V Tauferově básni *Talci* hledají „žalárníci tmy“ „Kryštofy Kolumby“. Jméno slavného mořeplavce (které lze chápat i jako další z mnoha Tauferových spojení s fikčním prostorem moře) je zde rovněž symbolem osobní svobody, stejně jako „eldorádo“ – země zaslíbená, ráj.

<i>Pobili bomo vse ptice.</i> <i>Vse. Vse, so rekli vrani v mraku.</i> <i>(Vse ptice)</i>	<i>vse dneve iščejo ječarji</i> <i>iščejo Krištofi Kolumbi</i> <i>(Talci)</i>
---	---

Drastický motiv „hledání myšlenek“ v hlavě subjektu z básně *Vse ptice* se objevuje u Taufera i v básni *Orfej*. Avšak zatímco v Zajcově básni hledá havran svým zobákem poslední zbytky svobody v mysli lyrického subjektu, u Taufera sup-srdce marně hledá v mysli směšného pěvce, Orfea, osvěžující vláhu myšlenek.

<i>In zbal sem se,</i> <i>da mi bo neko noč</i> <i>skoz temne sanje</i> <i>razklal lobanjo</i> <i>in da bo iskal z blaznim kljunom,</i> <i>če se v gnezdu mojih misli</i> <i>ne skrivajo pojoče ptice.</i> <i>(Vse ptice)</i>	<i>njegovo srce je ujeda</i> <i>izkljuje mu oči v lobanjo seda</i> <i>v zatohli suši grebe s krempeljci za vlago</i> <i>(Orfej)</i>
--	--

## (2) Hledání slova

Vícekrát jsme již upozornili na silnou vazbu alienativní lyriky ke komunikaci a na důležitost, kterou alienativní básníci přikládají hledání nových prostředků komunikace, „nového slova“, jakožto nástroje na cestě k uskutečňování své existence.<sup>137</sup>

Na začátku tohoto hledání je třeba nejprve odhodit zrezivělé klíče („*Zato odvržeš zarjaveli ključ.*“ Zajc: *Kepa pepela*), zahodit „korále slov“ („*in zavrziva steklene koralde besed*“, Taufer: *Ljubezen II*). Nelze už používat „starý jazyk“. Ten totiž vnitřním žárem v Zajcově básni shořel na popel („*Potem hočeš izreči besedo./ Ampak usta so polna pepela.*“ *Kepa pepela*). V Tauferově básni *Oda* jazyk vzplane, a teprve pak může sloužit lyrickému subjektu („*odprem lončena usta razsušeni jezik se vžge/ gledam čemu daje svojo podobo radovedni plamen*“).

Alienativní básníci Taufer a Zajc hledají „nový jazyk“, který bude jednoduchý, základní – elementární, pravdivý a opravdový,<sup>138</sup> a shodně ho nalézají v „zemi“ – v hlíně, prsti, v jednom ze čtyř prazákladních živlů. Zajc si z něj vytvoří „nový jazyk“: „*Potem si*

<sup>137</sup> Tomuto tématu se věnujeme i ve II. dílu naší práce, v kapitole o vztahu alienativní lyriky a nadrealismu.

<sup>138</sup> O procesu psaní jako o sebeuskutečňování k existenci hovoří i mluvčí Sartrových *Slov*: „*Když budu popisovat opravdové předměty opravdovými slovy, načrtávanými opravdovým perem, to by v tom byl d'as, abych se přitom nestal opravdovým i já.*“ (1992: 134)

*narediš nov jezik iz zemlje./ Jezik, ki govori besede iz prsti.*“ (*Kepa pepela*), Taufer svůj „starý hlas“ použije jako ornou půdu, do níž se musí zasít semena (viz b. *Čas sovjih peruti*):

*na dlani ti zrase kapelica  
iz visokih kamnitih zvokov  
ampak ti ne zmoreš glasu  
(...)  
zaploditi boš moral svoj glas  
ta bo mogoče rodil semena*

Motiv ptáků, kteří jsou často v Tauferově poezii prostředníky či prostředkem komunikace, se objevuje v závěrečné (šesté) básni cyklu *Grude prsti*. Lyrický subjekt zde obětuje svůj jazyk „němému ptáku“ stvořenému z hlíny, subjekt sám však zůstane němý.

*znoj mi polzi na tla in prstena gruda  
razpne narisane peruti jezik mi izkljuje  
nema odleti sončni prah zasipa mojo glavo*

V textu o fikčních světech poezie Daneho Zajce jsme hovořili o cyklu *Dva*, v němž Zajcův básnický subjekt vytváří svět, v němž se „on“ a „ona“ nikdy nemohou setkat, aniž by bylo setkání pro oba bolestné a plné nedorozumění. Ve sbírce *Jetnik prostosti* jsou milenci, kteří jsou odsouzeni k věčnému míjení, zastoupeni Orfeem a Euridikou (nelze opomenout ani pretext antického mýtu, který v sobě tyto postavy nesou). V básni *Noč bleđi* (cyklus *Nemi Orfej*) vidí Orfeus i Euridika jako jedinou možnost souznění vzájemnou smrt. Jen tak by jeden mohl druhému porozumět:

*orfej ljubi euridiko  
želi da bi bilo njegovo telo mrtvo  
da bi čutil kako je telo evridike živo  
evridika ljubi orfeja  
želi da bi bilo njeno telo mrtvo  
da bi čutila kako je telo orfeja živo*

Na závěr ještě připomeňme další z mnoha motivů, které se objevují jak v Tauferových, tak Zajcových fikčních světech. Konkrétně v cyklu *Dva* a ve zmíněné Tauferově básni *Noč bleđi* je to motiv nože. U Zajce se v něj změní zapomenutá slova („*V prahu sta ostala dva ostru noža.// Ker besede postanejo zlo*“), u Taufera je nůž součástí metafory vystihující krutou povahu času, který je vůči subjektu nemilosrdný: „*v rani jutru se nož neba in nož morja/ dotikata z rezili.*“



## 2.23 Shrnutí: Fikční světy sbírek *Svinčene zvezde* a *Jetnik prostosti*

Ve sbírce *Svinčene zvezde* není svět Tauferova lyrického subjektu zcela jednotný, avšak už zde se utváří významové jádro Tauferovy poetiky prvního období, které bude dále rozvíjet ve sbírce následující. Fikční krajina sbírky *Svinčene zvezde* je krajina nitra lyrického subjektu, její „ztělesnění“ je však oproti romantickým postupům i ve smyslu fyzickém, krajina/prostor je tělem subjektu. Tato krajina se též stává místem cesty k naplňování existence subjektu, není proto náhodou, že je často ztvárněna jako prostor pouště (prostor pro kontemplaci) či jako putování po moři. Fikčním časem této sbírky je noc nebo ráno, tedy doba snění či probouzení, v tomto čase dochází ve fikčním světě k určité zásadní změně, k určitému aktu.<sup>139</sup> Podoba lyrického subjektu je buď zamlžena v neosobních básních ve třetí osobě, či zdůrazněna ich-formou. V cyklech *Melanholija drugega ešalona* a *Pesmi s stenčasa* je lyrický subjekt zmnožený prostřednictvím první osoby plurálu, v takové podobě se lyrický subjekt objeví ve fikčních světech Svetlany Makarovičové a v několika málo básních Gregora Strniši.

Ve druhé Tauferově sbírce *Jetnik prostosti* se (malé) fikční světy vzájemně přiblížily: sbírka je poměrně celistvá, propojená sémantikou několika základních myšlenkových okruhů filozofie existence. Významovými jádry jsou pojmy uskutečňování (či naopak odmítání) své existence, neschopnost komunikace s druhým člověkem a hledání možností nové komunikace. Fikční svět této sbírky se ještě více přiblížil fikčnímu světu soudobé poezie Daneho Zajce.

Změnila se i formální podoba lyrického subjektu. Jestliže v první sbírce převládaly neosobní básně a ich-forma, doplněné dvěma cykly s tematikou války v první osobě plurálu, nyní převládá první osoba duálu, označující milence, partnery. Mnoho básní je neosobních, poměr první osoby plurálu a singuláru je vyvážený.

---

<sup>139</sup> Srovn. s kapitolou věnovanou fikčním světům Daneho Zajce – tam je oním aktem akt vraždy.

## 2.3 Fikční světy v poezii Gregora Strniši

I v případě Gregora Strniši se zabýváme pouze počátkem jeho tvorby. Pro kapitoly o fikčních světech jeho poezie jsme proto zvolili jeho první tři sbírky: *Mozaiki* (1959), *Odisej* (1963) a *Zvezde* (1965).

Jazyk Strnišovy poezie se od textů Daneho Zajce a Vena Taufera výrazně liší. Jestliže Zajcovy básně jsou plné oslovení, otázek, někdy se lyrický vypravěč snaží i o dialog se subjektem básně; a v Tauferových básních je nezdárka přítomen prvek humoru či lehká ironie, Strnišovy básně jsou sestaveny pouze z výpovědí s jistotní modalitou.<sup>140</sup> Výpovědi jsou stručné, významově sevřené, celková kompozice básní i celých sbírek je velmi vyvážená a úsporná. Od své druhé sbírky *Odisej* řadí Strniša své básně do cyklů po pěti básních (o třech strofách), již od své prvotiny *Mozaiki* je jeho emblémní formou pravidelné čtyřverší.

Pro Strnišovy fikční světy obzvláště platí omezení interpreta, které jsme naznačili na začátku tohoto dílu – vzhledem k nesmírné sémantické bohatosti motivů jednotlivých fikčních světů není možné obsáhnout svět Strnišových sbírek v úplnosti. Proto jsou následující interpretace nutně pouze „náhledy“ na tyto fikční světy, vždy se však snažíme vystihnout to, co je podle našeho mínění v těchto světech nejvýraznější, a současně se pokoušíme jednotlivé poznatky zasadit do kontextu fikčních světů autorova díla i dalších alienativních básníků, kterým se v naší práci věnujeme.

### 2.31 *Mozaiki*

Strnišova prvotina je rozdělena do čtyř nestejně dlouhých částí (nejkratší obsahuje sedm básní, nejdelší čtrnáct). Dále sbírka není členěná, pouze její první část je uvedena diptychem *Dva stara lesoreza* a část v pořadí třetí nese název podle sedmi básní-portrétů (*Portreti*).

Tento fikční svět je na první pohled velmi tichý,<sup>141</sup> nenajdeme zde expresivitu fikčních světů Daneho Zajce ani lehkou ironii, jíž jsou prodchnuty světy Vena Taufera. Ticho a klid se u Strniši pojí se staticností, která se odráží i ve formální stránce básní. Strniša užívá pravidelná čtyřverší (výjimečně trojverší), místo rýmu uplatňuje asonanci a dodržuje pravidla interpunkce. Výrazným charakteristickým znakem sbírky je její úspornost. Básnický subjekt využívá opakování stejných jazykových prostředků, často se objevují jména jako: *temni, črni, sivi, ozki, visoki, senca, sanje, oko, ptica, temni, mesec...* Opakuje se i pojmenování

<sup>140</sup> Podobného mínění byl i V. Klabus: „...da je pesem sestavljena iz samih ugotovitev, treznih, odločnih, neomajnih.“ (1963/64: 561)

<sup>141</sup> „Vse se dogaja v tišini“, Kermauner (1966: 1018).

jednotlivých básní, v názvu básní je častý např. motiv podzimu<sup>142</sup> (*Jesenska pesem, Jesenska obala, Jesenska balada, Jesenski gozd*) či ptáka (*Ptica, Deklica s ptico, Ptičje strašilo*). Opakování motivů i jednotlivých básnických pojmenování,<sup>143</sup> metafor, zapadá do konceptu fikčního světa celé sbírky: tento fikční svět je utvářen „mozaikou“ obrazů, jednotlivých výjevů z fikčního světa,<sup>144</sup> poskládaných vedle sebe. Lze skutečně hovořit o výjevech, neboť Strnišův svět je velmi statický (T. Kermauner hovoří dokonce o „úplné nehybnosti“<sup>145</sup>), dění je zcela skryté. Staticky – popisně – proto působí i hlas lyrického subjektu. Jen zřídka je užívána ich-forma, základem sbírky jsou neosobní básně.

Jestliže jsme v kapitolách věnovaných fikčním světům prvotin Daneho Zajce a Vena Taufera hovořili o vyrovnávání se s dědictvím romantiky (popř. intimismu) a o básních, v nichž se subjekt básníka jakoby loučil s romantickým subjektem, rádi bychom zde rovněž alespoň krátce zmínili vztah Strnišova fikčního světa k fikčním světům romantismu.

Přestože je sbírka *Mozaiki*, ač prvotina, stylově velmi celistvá, obsahuje několik básní, v nichž nacházíme **stopy romantiky** či alienativní poezii předcházejícího intimistického období. Nejvíce se celkovému ladění sbírky vymykají patrně básně *Jama* a *Majhna, rjava kavarna*. První z nich se příliš utápí v subjektivně-filozofických úvahách<sup>146</sup> („*vsak ima samo en svoj obraz,/ z njim sme živa stopala pokriti,/ nikdar pa peska.*“); druhá báseň je svou poetikou blízká kavárenským momentkám intimistické generace a zasazením do fikčního prostoru moderní současnosti stojí vně fikčního světa sbírky *Mozaiki*.

Doznívání romantiky bychom mohli ještě najít v básních *Jesenska obala* (jedna z mála básní s otevřeně milostnou tematikou, zároveň je však i zde zdůrazněna staticčnost subjektu v kontrastu s dynamikou citu: „*Kot grm na obali pred velikim morjem/ stojim pred tabo, skoro bo jesen.*“); či *Jesenska balada*. V ní lze nalézt několik motivů spjatých se smrtí a záhrobím, typických pro romantickou poezii – fikční krajinou je les, na nejvyšším stromě visí kostlivec („*kot neke mrtve misli jez –*“).

V básni *Barbarova molitev*, která sbírku uzavírá, lze vysledovat rovněž stopy romantické poetiky,<sup>147</sup> jako je např. vyzývání přírodních božstev<sup>148</sup> či užívání motivů, které se

<sup>142</sup> Motiv podzimu se hojně objevoval ve fikčních světech předcházející, intimistické generace, např. u Janeze Menarta, Toneho Pavčka, Lojze Krakara a dalších – viz Chmelíková (2003).

<sup>143</sup> např. „*pisan metulj visi z njega kot groza*“ (b. *Speči deček*); „*od žolte lune siv lišaj visi.*“ (b. *Večerna pravljica*), lze srovn. též s b. *Umetnik* a *Vrbe*.

<sup>144</sup> „*Njegov svet je tu še razdrobljen v manjše vtise in doživetja, ker se jasno kaže raznovrstnost motivike.*“ Bizjaková (1970: 578)

<sup>145</sup> „*popolna staticnost, negibnost, zunaj-časnost podobe*“, Kermauner (1966: 1022).

<sup>146</sup> M. Kramberger dokonce v souvislosti s touto básní hovoří o „drasticky neoriginální patetice“ (1965: 48)

<sup>147</sup> T. Kermauner tvrdil, že díky svému romantickému nádechu měla tato báseň ve své době také největší ohlas (1966: 1046).

<sup>148</sup> Nutno zdůraznit, že ve Strnišově nehybném fikčním světě (viz dále) je nehybný i bůh – hora.

často u romantických básníků objevovaly. Tuto báseň však lze interpretovat především jako závěrečné shrnutí nejvýraznějších motivů celé sbírky, kterými jsou **osamění subjektu, čas a (hrozivá) síla snů**. Závěr básně chápeme jako touhu lyrického subjektu po zaplnění své vnitřní prázdnoty:<sup>149</sup>

*Dvigni se v naših prsih,  
daj, da bomo kot ti,*

*gora, gora v temi,  
velika gora v temi!*

## Brána do fikčního světa

První část sbírky uvádí diptych *Dva stara lesoreza*. Tyto dvě básně tvoří symbolický úvod, vstupní bránu do fikčního světa celé sbírky, který je skutečně jakousi poskládanou mozaikou. Do tohoto světa dává čtenáři básníkův subjekt nahlížet „průhledy“. Jednotlivé výseky fikčního světa jsou jasně vymezeny, mají své vlastní hranice, vymezené kontury, stejně jako jsou jistým způsobem ohraničeny subjekty tohoto světa.

V první básni – *Japonski lesorez* – je tematizována osamělost a staticčnost subjektu, jeho uvězněnost ve fikčním světě. Persona lyrického subjektu, osamělý muž, stojí v údolí, kam cestu zarostl břečťan. Ve fikční krajině je jezero paměti zakryto horou snů – vnímání je tedy ztíženo, zastřeno. V tomto snovém světě je subjekt „uvězněný“ a ví, že čas, který uplynul, se už nevrátí – už nikdy nevstoupí „na úzký můstek přes jezero vzpomínek“. Tuto báseň lze rovněž chápat v kontextu tématu loučení s mládím, které se objevilo v prvotinách Zajce i Taufera.

*Počivajoči popotnik*, báseň druhá, naznačuje, že v tomto fikčním světě není nic takové, jak se na první pohled zdá. Jak ještě dále uvidíme, subjekt, ač zdánlivě statický, skrývá uvnitř sebe silnou energii, určité tajemství. Podobné vnitřní dění ukryté uvnitř subjektu jsme nacházeli ve fikčních světech poezie Daneho Zajce, zvláště pak ve sbírce *Jezik iz zemlje*, bylo však cizího původu, podtrhovalo celkovou bezmocnost subjektu. V básni *Počivajoči popotnik* v očích nehybného poutníka „*gorijo sonca daljnih potovanj*“. Fikční krajina za zády poutníka je dvojaká, je jako zživotnělý sen či přelud – oblaka jsou jako „prapodivní hadi“, hrady „velcí ptáci“. I zde je subjekt básně uzavřen do fikčního světa, ovšem nikoli „zvenku“, jako tomu bylo v básni předchozí, ale „zevnitř“ – jeho únava ho „překrývá jako plášť“.

---

<sup>149</sup> O „prázdném“ subjektu podrobněji viz níže.

Kromě těchto dvou „iniciačních básní“ je ve sbírce časté uvedení do básně prostřednictvím očí objektu (oči se vážou i k motivu spánku, viz dále). V tomto fikčním světě je také nezřídka popis subjektu omezen na jeho oči (např. b. *Ladja duhov*, *Ptica*), někdy je tělesnost redukována právě jen na oko, např. b. *Volkovi* („*Samo stvari zro s temnimi očmi*“), či jsou oči alespoň nejvýraznějším prvkem vnějšího popisu: např. b. *Pride sovraštvo* („*Pride sovraštvo s težkimi očmi*“), *Speči deček* („*da deček oči ima bele kot soha*.“).

## Osamělost

Ve své studii *Poezija Gregorja Strniše. Vsebinsko-idejne plasti* (1970) chápe Helena Bizjaková jako jeden z nejvýraznějších rysů sbírky *Mozaiki* motiv samoty, osamění. Ta je vyjádřena většinou jako objektivní vlastnost fikčního prostoru či jako charakteristika subjektu. Výjimečně se objevují subjektivní básně, v nichž je samota tematizována (např. b. *Jama*, „*Plazim se skozi jamo samote*“).

Přestože může být báseň *Ptica* chápána jako báseň s milostnou tematikou, při pozornějším čtením je dobře patrný motiv nemožnosti přiblížit se druhému člověku. Lyrický subjekt hovoří o očích ženy jako o zlaté kleci, pták v ní však spí a jeho písně jsou „neslyšné“. Jediné dění, které zde nahrazuje komunikaci, je letmý dotek křídel na tváři lyrického subjektu. Podobný motiv se objevuje i v básni *Vena Taufera Ljubezen I*, avšak s naprosto opačnou sémantikou – ptáci jsou symboly pro zhmotnělá slova, prostředníci aktivní komunikace mezi subjekty.

<i>ti govoriš bele besede</i> <i>jaz govorim bele besede</i> (...) <i>v tvojih ustih gnezdi zelena ptica</i> <i>v mojih ustih gnezdi rdeča ptica</i> ( <i>Ljubezen I</i> )	<i>Tvoje oči so stara, zlata kletka,</i> <i>v nji spi in sanja neka temna ptica.</i> <i>In kadar včasih v sanjah razpne krila,</i> <i>se mojih lic dotaknejo peresa.</i> ( <i>Ptica</i> )
---	---

## Nehybnost a snění

Ve Strnišově fikčním světě jsou živé subjekty zpředměťnovány (viz dále), předměty či přírodní objekty jsou „zživotňovány“, <sup>150</sup> přestože tyto procesy oživení se zastavují na půli cesty: v básni *Poletje ob ribniku* je hladina vody jako „spící dívka“. I v této básni je fikční krajina ohraničena, rybník „*drevesa oklepajo kot črn samostan*“.

<sup>150</sup> T. Kermauner hovoří dokonce o subjektivizovaném světě, kterému člověk (subjekt) náleží jako jeho objekt. („*samozadostni svet, ki je subjekt in ki mu kvečjemu človek pripada kot njegov predmet (del)*“ 1966: 1026)

Strnišův fikční svět je nehybný, je to svět spánku a snění.<sup>151</sup> Ve zmíněné básni *Ptica* pták v očích ženy spí či sní, v básni nazvané *Vrbe* jsou stromy zobrazeny jako malomocní králové řeky, kteří spí v „*dvorani sanj*“. V určitých případech může paradoxně spánek uvést subjekty do pohybu, jsou však ovládané jakousi cizí silou: „*Majhne živali, ki spe skrite v zemlji,/ bežijo skozi dolge, temne sanje.*“ (b. *Jesenski gozd*).

Objektivizaci subjektu se nevyhne ani variace na středověkou milostnou píseň (*Trubadurjeva pesem*), v níž je *objekt* touhy opěvován, ale současně je jednotlivými přirovnáními zdůrazňována jeho vzdálenost, příslušnost k jinému světu, a především – nehybnost:

*zdiš se, včasih,*  
*kot oddaljen otok, ki se v temni,*  
*strmi črti riše na oblakih,*  
*(...)*  
*Kakor spečih ptic obala,*  
*sredi tihih, temnih morij,*  
*se mi zdi tvoje telo.*

Dokonce i umělec, jehož tvůrčí síla by měla dynamizovat jeho básnické zpodobnění, je ztvárněn spíše jako socha či nehybné osamělé božstvo (b. *Umetnik*).

Básni *Speči deček* dostává Strnišův snový fikční svět hrůznou atmosféru. Hrdlička, která zvečera sladce cukrovala, odletěla.<sup>152</sup> Spícího chlapce napájí železná vlčice mlékem hořkých snů. Měsíc nabyl podoby vlčího oka, vítr se proměnil v hady. V této básni se sen až příliš podobá smrti („*da deček oči ima bele kot soha*“), noc, v níž subjekty spí, je svět plný nebezpečí, v němž je měsíc vstupní bránou:

*Za oknom zapira se volčje oko.*  
*V njegovi globini blede žare*  
*daljni odsevi neznanega dne.*  
*Zmaji vetra drse v temo.*

Podobná přízračná atmosféra a nebezpečný fikční prostor snu a snění se objevuje také v básni *Pride sovraštvo*,<sup>153</sup> která je jakýmsi pokřiveným zpodobněním mýtu o spící panně, popř. pohádky o šípkové Růžence:

<sup>151</sup> Kermauner vidí ve sbírce *Mozaiki* obrazy světa ztvárněné jako „temné části temných snů“. Sny jsou tím, co má nad člověkem vládu (1066: 1033).

<sup>152</sup> Viz též Bizjaková (1970: 576).

<sup>153</sup> Tuto báseň lze chápat jako předzvěst cyklu *Blaznost* z následující sbírky.

*Stoji in šepeta iz daljave sanj  
neznane zgodbe o deklici iz trnja,  
ki v temnem gradu rdeče lune čaka nanj.*

Nejpůsobivější je však zobrazení cizího, nelidského a člověku **nebezpečného světa snů** v básni *Večerna pravljica*, jejíž název kontrastuje s obsahem básně.<sup>154</sup> V noci se moc snů rozšiřuje i do prostoru „na druhé straně lesa“ (viz níže), lidé jsou pouhými hračkami bez vlády, s nimiž si hrají „kočky snů“:

*Na drugi strani gozda, v temni hiši,  
v globokih, nizkih jamah svojih sob,  
spijo ljudje, kot dolge, sive miši.  
Velike mačke sanj se igrajo z njimi.*

## Les

Strnišův fikční svět se dělí na „tady“ a „tam“. Oba póly tohoto světa jsou neurčité, tajemné, ono „tam“ však má temnější nádech, lze jej chápat jako krajinu podobnou „onomu světu“, říší snů či smrti. Hranici mezi oběma světy často tvoří les, či je les již místem za onou hranicí. V básni *Ptica* se přímo hovoří o „temných stromech lesů snění“, rovněž v básni *Plavi volk* je fikční krajinou „gozd sanj“.

*medtem ko sama spet med temnim drevjem  
sanjskih gozdov neslišne pesmi poje  
(Ptica)*

Holubi z básně *Golobnjaki spomladi* se ztratili „kdesi v temném lese“ („V nekem temnem gozdu“). Tanečnice (b. *Plesalka*) se touží ztratit „v temnem in velikem gozdu plesa“.

Les se objevuje v básni *Jesenska balada*, blížící se poetice romantismu, i přímo v názvu básně *Jesenski gozd*. Zde je les osamělý a rozlehlý („Gozd je postal bolj sam in zelo velik.“).

I v básni *Jesenska pesem* se v prostoru „na druhé straně řeky“ objevuje les. Fikční krajina připomíná krajinu smrti. V ní jsou tiché i stromy a postava, která tam tiše a klidně sedí, „jakoby spí“ („kot da spi“). Je živá, či ne? Podíváme-li se na tuto báseň pozorněji, máme podobný dojem jako při pohledu na prostorové paradoxy M. C. Eschera. Strniša rovněž

---

<sup>154</sup> „v naravnih dogodkih odkriva fantastično skrivnost na meji grozljivega ...“ Novak-Popovová (2003: 347)

vytváří „prostorový kruh“, specifické bludiště.<sup>155</sup> V následující ukázce ukážeme směr tohoto kruhu: (1) léto odešlo za řeku času, (2) tam sedí mezi stromy, (3) zdá se, jako by za řekou byla temná vrata, na nichž je do bronzu vytepán les, (4) v tom lese sedí spící léto.

*(1) Odšlo je, kakor stara karavana,  
čez reko časa. (2) Zdaj sedi  
na drugem bregu, med zamolklimi  
drevesi – mirna, sklonjena postava.*

*(3) Kot da so tam velika, temna vrata  
iz brona, ki so vrezani na njih  
nejasni liki drevja in neznanih ptic –  
tih, bronast gozd. (4) In v njem še vedno čaka,*

*ujeto v nežno kretnjo,  
kot da spi,  
temno poletje  
s tvojimi očmi.*

## Neurčitost a bezčasí

Čas a jeho pomíjivost jsou ve sbírce *Mozaiiki* vícekrát spjaté s motivy podzimu, který se objevuje již v názvu básně (*Jesenska pesem, Jesenska obala, Jesenska balada, Jesenski gozd*<sup>156</sup>). Fikčnímu světu sbírky však v převážné míře vládne jakási temná prostorová neurčitost a bezčasí (jako protipól reálného času).

Své omezení časem si lyrický subjekt dobře uvědomuje, předjímá také budoucí objektivizaci subjektu – smrt.<sup>157</sup> V básni *Kamnito lice* je jako předstupeň této neodvratitelné budoucnosti chápáno právě osamění subjektu:

*Samota kakor ptica roparica  
zožuje svoje kroge dan za dnem.  
Včeraj je s krili udarila me v lica  
in jutri svet negiben bo in nem,*

<sup>155</sup> Motiv bludiště se ve Strnišově další tvorbě rovněž ještě vícekrát objeví, ve sb. *Odisej* např. v cyklu *Inferno*.

<sup>156</sup> K této básni V. Klabus uvádí poznámku, kterou lze vztáhnout na mnoho dalších básní sbírky *Mozaiiki*: „...v pesmi je z nenavadno nazornostjo izražena zavest o časnosti, o časnih omejitvah, ki so naložene na ramena vsemu živemu, delujočemu, snujočemu.“ (1963/64: 566)

<sup>157</sup> Lze srovn. se Zajcovými fikčními světy.



## Kontury subjektu

Subjekty sbírky *Mozaiki* jsou „prázdné“. Nejlépe je to vidět ve třetím oddíle sbírky, cyklu *Portreti*. „Portrétované“ subjekty jsou pro básnický subjekt zajímavé buď svou estetickou stránkou (např. *Hetera*, *Prijatelj*), či svou statičností (spánkem, např. b. *Speči deček*). Jejich prázdnotu pokrývá skořápka, či spíše brnění na jejich těle („*Njeno telo se zdi, da jo oklepa,/ da je pred njo – visok in tih stražar.*“ b. *Hetera*). Je to svým způsobem temná maska, za níž se skrývají. Dívka v básni *Deklica s cvetlicami* se schovává za svůj úsměv („... *Za nasmeh teman/ kakor za pajčolan obraz si skriva,*“); přízrak z básně *Pride sovraštvo* snímá masku z hadí kůže („*in sname svojo krinko iz kačje kože.*“). Tematizace prázdnoty subjektu-objektu dosahuje maxima v básni *Oklep* – ze subjektu zbyla jen skořápka, schránka tmy. (Schránkou jsou opatřovány i metaforu přírodních objektů: „*Globok in mrzel potok leti mimo,/ kot črn jezdec, ves odet v železje.*“, b. *Jesenski gozd*).

To, co je obvykle niternou součástí subjektu, je nezřídka zobrazeno „vně“ něho (např. schopnost fantazie v básni *Prijatelj* je metaforicky ztvárněna jako „klobouk“). Stejně tak je v básni *Umetnik* znázorněna tvůrčí umělcova síla „před ním“, mimo jeho tělo: „*Mož strmi v mizo in iz nje/ kakor drevo mu raste svet.*“ (Tentýž postup je uplatněn v básni *Deklica s ptico*: dívce na rameni sedí „*ptica lepote*“.)

Jelikož je Strnišův subjekt (i objekt) „prázdný“, může se stát schránkou pro dynamické dění cizího původu, která jemu samému chybí. Podobný motiv, tj. skryté dění v subjektu, popř. cizorodý subjekt, který je ukryt v subjektu, jsme nacházeli už ve fikčních světech Daneho Zajce. U Strniši se objevuje například v básni *Vrbe* („*v prsih, kot srca strohnela,/ jim netopirji vise.*“) nebo *Speči deček* („*Za čelom mu belo cvetje brsti,*“).

V básni *Umetnik* je rovněž nahlíženo „dovnitř“ subjektu, zdůrazňována je jeho vnitřní rozlehlost, vytvářena je iluze, jako by vnitřní prostor byl větší než prostor vnější („*V lobanje temni kupoli/ rumeni ptič možgan visi.*“).

## Nemocný subjekt

Strnišův lyrický subjekt a subjekty jeho fikčního světa jsou nehybné, často jim schází energie k životu. Poutník z úvodního diptychu sbírky odpočívá pod pláštěm únavy a jen slunce v jeho očích značí (stále ještě sálající) energii. Králové řeky (*Vrbe*) jsou malomocní, jejich těla jsou slabá a jejich srdce ztrouchnivělá, namísto nich tam hnízdí netopýři:

*Ob modrih oknih poletnega dne  
slonijo slabotna telesa  
in v prsih, kot srca strohnela,*

*jim netopirji vise.*

I subjekty („světice“) z básně *Mozaiki* mají v sobě určitou nelidskost, příliš sounáleží s objektem (zde s mozaikou) – „*Njih obrazi, ozki, tihi,/ vse bolj ozki in srebrni...*“

Na tomto místě si pozornost zaslouží adjektivum „úzký“, které je ve Strnišově sbírce velmi časté, jeho užívání při popisu subjektu posléze vytváří dojem jeho jakési nepatřičné křehkosti („*Ta deklica je ozka kot dolina/ visoko v gorah. ...*“), b. *Deklica s cvetlicami*;<sup>158</sup> ([*Deklica*] „*se zazdi kot ozka, bela hiša.*“) b. *Plesalka*; nebo dokresluje hrůznou-nelidskou podobu subjektu, viz např. v básni *Pride sovražstvo*:

*Potem, s telesom tik ob njej, dvigne roké  
in sname svojo krinko iz kačje kože.  
Obraz pod njo je ozek, bel kot sneg.*

V tomto fikčním světě subjekty nejsou spokojené s příbytkem svých těl. Hetéra ze stejnojmenné básně jako by chtěla ze svého těla vystoupit. Stejně tak i tanečnice (b. *Plesalka*) – tanci obětuje své tělo i mysl.

## **Lyrický subjekt, jeho hlas a jeho protějšek**

Strnišův fikční svět směřuje k objektivizaci subjektu, v tomto procesu je subjekt izolován, ohraničen, pak uvězněn v říši snění a snů. Fikční krajina je nezřídka subjektů-lidí zcela zbavena. Nepřítomnost člověka je zdůrazněna např. v básni *Volkovi*: „*Nikjer ljudi. Ptice so odletele./ Samo stvari zro s temnimi očmi*“.

Přestože subjekty těchto fikčních světů nejsou ve všech básních uvězněny ve snění, jen v několika málo básních je jim dopřáno, aby promluvily. „Nejhlasitěji“ zazní hlas lyrického subjektu v básni *Barbarova molitev* a *Ptičje strašilo*. Báseň *Praprot* je bliženec básně *Barbarova molitev*, lyrický subjekt zde opět vytváří svět víry v pohanské rituály, kde příroda má moc ovlivňovat osud člověka. Strnišův lyrický subjekt je v této básni výjimečně osobní, když vyjadřuje touhu po setkání s tajemstvím přírodních sil a splynutí s nimi:<sup>159</sup>

*praprot morda  
zacvete  
tudi meni  
in odpre mi semena, ki mrak jih plodi,*

<sup>158</sup> Postava této básně rovněž sní a její snění má blízko duševnímu pomatení: „*temni očesi zdita se zazrti – / kot da strmi v visok in srep spomin,/ in se naslanja nanj, kakor ob strmi,/ prostrani zid.*“

<sup>159</sup> V této básni je Strnišův fikční svět blízký Minattiho přírodní poezii.

*da med drevesi  
drevo bom*

Básně, v nichž je užívána ich-forma, a tedy se v nich přímo objevuje fikční hlas lyrického subjektu jako prožívající fikční entity, jsou především básně s milostnou tematikou. Milostný vztah je ve fikčním světě sbírky *Mozaiki* (podobně jako v Zajcových fikčních světech, i když ne s takovou intenzitou) **aktem přivlastnění**. Až na několik výjimek (např. báseň *Pride sovraštvo*) je však „přivlastňovaným“ pouze lyrický subjekt. V básni *Ladja duhov* je pro něj osudové setkání s dívkou, která si odnáší kus jeho samého:

*(...) kot da iz mojih prsi  
nekdo je stopil in na ladji mrtvi,  
senca med sencami, beži od mene.*

Stejně tak v básni *Plavi volk*<sup>160</sup> prožívá lyrický subjekt milostné setkání jako bolestný proces vedoucí k znehybnění, k „objektivizaci“:

*Z očmi kot z dolgimi žebli  
zvečer pribiješ mojo dlan  
na temno vejo v gozdu sanj.*

## 2.32 *Odisej*

Ve druhé sbírce *Odisej* (1963) pokračuje Strniša v linii, kterou začal utvářet už ve své prvotině. Objevují se již známé motivy – *lod', hora, poutník* apod., fikční svět však již není fragmentární mozaikou, je to velmi celistvý fikční svět s bohatou makrostrukturou fikčních světů jednotlivých cyklů a malých fikčních světů jejich básní. Název sbírky i stejnojmenný cyklus tematizuje (nedobrovolnou) pouť těmito světy.

Oproti předchozí kapitole jsme v případě sbírky *Odisej* zvolili pro popis fikčních světů odlišný přístup. Sbíрка je rozdělena do deseti samostatných cyklů po pěti básních (kromě cyklů *Blaznost*, *Cvetoči meči* a *Sanje leta*). Jednotlivé básně se skládají ze tří pravidelných čtyřverší (s výjimkou cyklu *Sanje leta*, tam je mezi 2. a 3. strofu vloženo ještě jedno dvojverší), která společně utvářejí významově bohaté kompozice. V následujícím textu

---

<sup>160</sup> Jože Hudeček ve svých vzpomínkách na přátelství se Strnišou uvádí, že „plavým vlkem“ nazýval Strniša svůj ženský ideál. In Gregor Strniša. *Interpretacije* (1993: 44)

postupujeme od jednoho cyklu ke druhému, budeme však současně upozorňovat na přítomné „putující motivy“, autorská topoi Strnišova fikčního světa.

### **Blaznost**

První cyklus sbírky obsahuje básně, jejichž jádrem je tematizace motivu šílenství, od jeho nástupu až k získání úplné vlády nad lidskou myslí i tělem, které vede ke zničení-objektivizaci těla. Kromě první básně je ve všech dalších básních i v závěrečném *Epilogu* užíváno sebeoslovování lyrického subjektu. Sledujeme tedy vnitřní proměny „druhého“, podobně jako tomu bylo ve fikčních světech Daneho Zajce.

Nejprve se zastavíme u první básně, která jediná má neosobní podobu. Z významového hlediska je to pochopitelné – šílenství teprve přichází, a to z vnějšíku subjektu. Proces ztráty rozumu je zobrazen jako alegorický výjev násilného převzetí moci krutým, sebevědomým dobyvatelem. Nic mu nestojí v cestě, „myšlenky – krásky v kápích snů“ se bez odporu podvolují. Šílenství – „nahé a skutečné jak skála“ („*Gol in resničen kot skala,/ bleščeč, teman.*“) – rozbíjí světla a zrcadla, v mysli zavládne tma.

Ve druhé básni již není subjekt nahlížen „zevnitř“, z prostoru jeho mysli, ale „zvenčí“. Následně budou všechny niterné procesy probíhající v druhém, postupování duševního rozkladu, zobrazovány vnějšími projevy, nepřímou, prostřednictvím metafor.<sup>161</sup> Ocitáme se opět ve fikční krajině lesa, která zde nabývá ještě temnější a hrozivější podoby, než tomu bylo v předchozí sbírce. Nástup šílenství je podpořen barevnou symbolikou: bílou barvu těla pohltí tma a temné stromy. Subjekt se změní na temné zvíře lapené v mřížoví stromů:

*V gozdu, ki je obdan  
s pisanim zidom bojazni,  
sam, kot temna žival  
v mrežasti senci vej.*

Ve třetí básni lyrický subjekt „druhého“ oslovuje přímo, expresivní vyznění této apoteózy podtrhuje užití vykřičníku, v žádném ze Strnišových fikčních světů dosud nezaznamenaným. („*Pastir nevidnih, nemih čred strahov/ z obrazi kot mrtvaška krila vešče!*“) Sledujeme postupování šílenství, které realitu mění na sny a naopak („*Zmeraj bolj redko se spomniš nekih dni,/ drugih obrazov ... kot da so bile samo sanje,*“), celkový dojem přízračného snu

---

<sup>161</sup> Ani v první básni však nelze hovořit o vnitřním popisu subjektu v pravém slova smyslu – dění je znázorněno zcizující alegorií.

podtrhuje metaforické ztvárnění duševní nepřičetnosti jako hemžení bílých mravenců vyhřezávajících z očí subjektu.

V další básni je popisováno bloudění subjektu „po městě rozbitých soch u černé vody snů“. Fikční svět zalévá tma a subjekt je odkázán jen na své malé světélko. Hlas lyrického subjektu mu však přikáže, že je má zhasnout – „druhý“ by se tedy měl vzdát temnotě. Báseň uzavírá metafora zborcené mysli – „bílý anděl vzpomínek s uraženými křídly“.<sup>162</sup>

Fikční svět temnoty vystřídá v páté básni poušť.<sup>163</sup> Její žhnoucí vzduch odebírá lidem i předmětům jasné kontury. Smysly se slévají do otupělého vnímání a i to se pomalu vytrácí („*zginjajoč za žareči rob puščave./ Ne bo jih več nazaj.*“). Destrukce ducha pokračuje i v šesté básni. Opět má podobu alegorie: duch subjektu, mladý pyšný „loupežník“, je odevzdán katům, jeho tělo pak hozeno do močálu. Fikční svět této básně je blízký jak světu lidových balad, tak světům Daneho Zajce. Příbuzná jsou kromě jiného básnická epiteta utvářející pokřivený, zkažený svět vzbuzující ošklivost (katové „*z obrazi iz mehkega rdečega blaga*“, „*med vrbami, ki so pohabljeni topoli*“), také se u obou básníků objevují motivy drobných živočichů, popř. hmyzu, které u Zajce subjekt rozkládají, u Strniši se k tomu pravděpodobně chystají („malí tvorové se světlýma očima“).

Sedmá báseň zobrazuje konec postupování šílenství – jeho vítězství. Subjekt se změnil na „prázdnou márnici touhy“, v níž tančí „bílá myš šílenství“. Z paměti se stal „barevný papoušek“,<sup>164</sup> který křičí do noci. Báseň, která cyklus uzavírá – *Epilog* –, shrnuje putování subjektu/„druhého“ cestou šílenství: od „vysokého příbytku stínů“, v němž byl subjekt uvězněn a připoután k „bílému květu“, přes vlhký dům luny, v jehož sklepě rozzíral bílou houbu černý hmyz – v prvních dvou strofách sledujeme tedy spolu se subjektem vertikální linii „nahore – dole“, ve třetí strofě zakončenou opět „nahore“:

*Velika hiša sonca je tvoj dom.*

*Tu v prah si zoglenel,*

*tu je zgorel tvoj prah.*

*Velika hiša sonca je tvoj dom.*

<sup>162</sup> Motiv „padlého anděla“ nalezneme i ve třetí básni Zajcova cyklu *Gotska okna*: „*Jaz sem marmornati angel./ Angel brez vere./ Bele noge./ Bele roke./ Telo, zavito v sivo platno./ Angel, ki ljubi svetnice.*“

<sup>163</sup> Nutno na tomto místě připomenout fikční krajinu pouště, kde se rovněž rozhoduje o bytí či nebytí subjektu, z básní sbírky *Svinčene zvezde* Vena Taufera.

<sup>164</sup> Je příznačné, že subjekt básníka zvolil tuto metaforu, papoušek je obecně chápán jako pták, který sice opakuje lidskou řeč, ale sám jí nerozumí.

Subjekt „druhého“ je tedy beze zbytku zničen. Nezbyl ani jeho popel, ani prach. Vital Klabus interpretuje báseň jako alegorii ztráty vlastní individuality v nízké společnosti lidí,<sup>165</sup> celkové vyznění cyklu pak chápe jako vítězství subjektu nad touto zkouškou, subjekt z ní podle Klabuse vychází jako „vítězný poražený“.<sup>166</sup> S tímto pojetím nelze ve všech směrech souhlasit,<sup>167</sup> cyklus chápeme spíše v kontextu myšlenek alienativní poetiky jako básnické vyjádření pocitu hrůzy z bytí a především z jeho konečnosti. Zdá se však, že nevědomost ani „šilenství“ nejsou cestou, jak by mohl subjekt („druhý“) této konečnosti uniknout.

### *Sanje leta*

S tématem času a s časovostí je spjat i následující cyklus čtyř básní *Sanje leta*. Každá báseň reprezentuje jedno roční období, jeden úsek života fikčních entit. Básně jsou neosobní, fikční entitou tu je „vícero subjektů“: Ty jsou v první básni (*Pomlad*) pojmenovány jako „mysli s včelíma očima“ („*zavest s čebeljimi očmi*“), ve druhé (*Poletje*) jako „lidstvo ptačích lidí“ („*ljudstvo ptičih ljudji*“), ve třetí jako „jelení lidé“ („*jelenji ljudje*“, b. *Jesen*), kromě básně poslední, v níž jsou zmíněni spící „temní lidé“ („*temni ljudje*“), se tedy metafory vážou k fauně tradičně spojované s jednotlivými obdobími. Centrální báseň tohoto cyklu je třetí, „podzimní“. K jejímu fikčnímu světu se upírají myšlenky subjektů, netrpělivě na ni čekají. Na jaře je podzim „někde v dálce“, v létě je „tak daleko“. Když však podzim konečně přijde, touha „včelích“ myslí a „ptačích“ lidí zůstává nenaplněna. „Jelení“ lidé mají „šedá srdce“ a pohybují se jako ve snách.

**Sen**, jak už ostatně název cyklu napovídá, je druhým ze dvou hlavních motivů cyklu. Je přítomen v každé ze čtyř básní. Rekapitulaci všech motivů, které se v cyklu objeví, přináší nezvykle hned první báseň, v níž subjekt básníka uvádí, že v tomto fikčním světě všechno sní a vše je stvořeno ze snů, všechny obrazy se objeví jen na chvíli a pak zase mizí.

*Iz kamnov sanj zložene, vdelane v temo  
stoje podobe rož, jelenov, ptic, strahov.  
Včasih za hip nejasno zableste,  
potem pa spet izginejo očem.*

Sny i očekávaný podzim jsou spjaté se symbolem **kamene**. V básni *Pomlad* je podzim přirovnaný „k rudému kameni uprostřed šedých lesů“, přičemž v téže básni je v každé myslí

<sup>165</sup> Klabus (1963/64: 756) „*Cikel Blaznost je pretresljiva drama o človeškem individu u v spopadu z nemožnostmi in mejami življenja in družbe. (...) Strnišev pogled na svet je tu dosegel tisto najnižjo točko, s katere je možno le prestopiti v nič ali se vrniti in poiskati drugo pot.*“ Tamtéž, s. 758.

<sup>166</sup> Tamtéž, s. 758.

<sup>167</sup> Proti Klabusovým závěrům se ve své studii ostře postavil M. Kramberger (1965: 51).

přítomen „měkký kámen snů“ („*Vsaka zavest s čebeljimi očmi/ zre temni, mehki kamen svojih sanj.*“). V básni *Jesen* je pak naopak jaro „zeleným kamenem v srdci černé, větrné hory“. Básně cyklu *Sanje leta* jsou prostřednictvím jednotlivých motivů významově pevně spjaty, společně utvářejí pomyslnou spirálu zužující se k jedinému bodu-významu: snů nelze dosáhnout, je bláhové spoléhat se na čas, který pomíjí a zároveň sám sebe opakuje.

V poslední básni cyklu (*Zima*) se objevuje motiv **jednorožce**, který podle Heleny Bizjakové symbolizuje „*pravo, stvarno odrešenje*“.<sup>168</sup> Je tedy příznačné, že se ve fikčním světě cyklu *Sanje leta* jednorožec objevuje právě v tom okamžiku, kdy celý svět utichá a „temní lidé“ spí „za svými sny“ hlubokým spánkem.

### ***Cvetoči meči***

Cyklus čtyř básní (*Ptica, Lenorina pesem, Marmor, Orfejeva pesem*) je uvozen mottem z Wildeovy básně *Balada o žaláři v Readingu* – „Neboť každý člověk zabije to, co miluje.“<sup>169</sup> Uvedený citát je možné chápat jako interpretační klíč k fikčnímu světu tohoto cyklu. Nejde však o „zabíjení“, popř. významově příbuzné „přivlastňování“ subjektu, po kterém lyrický subjekt touží (milostným citem), ale o **destrukci sebe sama** (viz b. *Ptica*).

V první básni, v níž je fikčním prostorem rozpadající se dům, hraje lyrický subjekt s „jiným“<sup>170</sup> o prázdnou klec po ptáčkovi, kterého lyrický subjekt, jak se sám přiznává, sám zabil. „Jiný“ je podobný lyrickému subjektu, má stejnou tvář i postavu, ale je to „loutka“, jejíž tvář je bez výrazu. **Pták** jako symbol lidského ducha, (tvůrčí) svobody a lásky se objevuje i u Taufera a Zajce, avšak zatímco ve fikčním světě Daneho Zajce lyrický subjekt „své ptáky“ chránil, ve Strnišově světě jej lyrický subjekt sám zabíjí. Ve chvíli, kdy hraje o prázdnou klíčku, ptáček zpívá kdesi daleko, „v temné hoře smrti“. Hra je tedy zbytečná, to důležité je daleko a nedosažitelné. Tato báseň předjímá cyklus *Lutka*,<sup>171</sup> ve kterém subjekt boj o svou klíčku, o své tělo, prohrává.

I v předchozím cyklu se předmět lidské touhy ukrýval „v hoře“, **hora**<sup>172</sup> je jedním z motivů, které prostupují Strnišovým dílem, jedním z autorských topoi:

---

<sup>168</sup> Bizjaková (1970: 588)

<sup>169</sup> „*For each man kills the thing he loves.*“

<sup>170</sup> Lze ho chápat jako blíže Zajcova „jiného“.

<sup>171</sup> H. Bizjaková báseň *Ptica* spojuje nejen s cyklem *Lutka*, ale i s cyklem *Blaznost*. (1970: 582)

<sup>172</sup> „*Hora jako vertikální dominantu krajiny (světa) je symbolem středu světa, místem setkání nebe se zemí, sídlem bohů a cílem lidského duchovního vzestupu. V Bibli (...) má význam dvojí: jednak je místem rozhovoru Boha s člověkem, místem obřadu, jednak je místem pokušení...*“ Hodrová (1994: 62)

<i>Tako daleč je jesen kot rdeč kamen sredi temnih gora. (Poletje)</i>	<i>Nekje v temni gori smrti, daleč, tiho, poje ptica. (Ptica)</i>
--	---

Ve druhé básni (*Lenorina pesem*) se objevuje revenantský motiv. „Hora smrti“ vydává mrtvého, který se vrací ke své milé. Lyrický subjekt přejímá roli Lenory („nevěsty smrti“),<sup>173</sup> která vidí smrt všude ve svém okolním fikčním světě, svého milého však nevidí, ani on ji. Příchod „mrtvého ženicha“ v mnohém připomíná úvodní báseň cyklu *Blaznost*. Jde o jeden z mnoha případů, které dokládají, že jednotlivé motivy sbírky *Odisej* neexistují samostatně, ale „přelévají“ se z jednoho fikčního světa do druhého, někdy jen drobně odstíněny.

<i>Zmeraj ga slišim. On prihaja. <b>Odet v železje in temo.</b> Stvari odvržejo <b>zrcala</b>, obleko duši odvržejo. (<i>Lenorina pesem</i>)</i>	<i>Prihaja s trdimi, grabečimi koraki po okroglem stolpu možgan. (...) Razbil je lepoticam luči in <b>zrcala</b>. V mraku visokem stoji sam. Gol in resničen kot skala, <b>bleščeč, teman.</b> (<i>Blaznost</i>)</i>
--	--

Mramorový anděl, jehož motivický bliženec ležel ve čtvrté básni cyklu *Blaznost* na kalném dně černé vody, se zjevuje znovu v básni *Marmor*. Báseň je možné číst ve starozákonním kontextu (příběh vyhnání z ráje), ale i z hlediska myšlenek filozofie existence. Anděla lze chápat jako okamžik uvědomění si své existence, přičemž motiv srdce v první a poslední strofě vytváří v básni pomyslný sémantický kruh:

*Bili so, ki so videli roké,  
ki klešejo silno srce sveta.  
Nad svetom, ki v njem sem, rezko šume  
težke peruti angela.  
(...)  
S cvetočim mečem mi srce  
izsekal je iz marmorja.  
Zdaj nad mano vse dni šume  
kamnita krila angela.*

<sup>173</sup> Této básni se věnujeme i ve III. dílu v kapitole 1.22. Rovněž lze srovnat s fikčními světy Svetlany Makarovičové, III. díl, kapitola 1.12.



*Orfejeva pesem* má několik společných rysů s Tauferovou básní *Pesem starega pisarja* ze sbírky *Svinčene zvezde*. V první řadě jde o báseň-rolí, v níž lyrický subjekt vystupuje jako dávný/bájný pěvec, také však rekapituluje motivy, které se v jednotlivých sbírkách objevují. Zatímco v Tauferově sbírce tato báseň celou knihu uzavírá, u Strniši je umístěna v první polovině.

## ***Samorog***

Cyklus *Samorog* je uveden dvěma motty: první popisuje jednorožcův vzhled, druhé tvrdí, že jednorožec nikdy neexistoval. Ještě předtím, než je čtenář „vpuštěn“ do fikčního světa tohoto cyklu, dostává se mu protikladných informací, a každá budoucí interpretace je proto již napřed popírána.

Jednorožec byl ve středověku chápán jako symbol vznešenosti a moudrosti, byla mu přisuzována magická moc a jeho roh dokázal léčit. Toto velmi plaché zvíře se přiblížilo pouze k panně, na jejímž klíně dokázalo i usnout.<sup>174</sup> Toto je jeden z možných interpretačních klíčů, kterým lze k fikčnímu světu cyklu *Samorog* přistupovat – cyklus je ve druhé osobě jednotného čísla a hlas lyrického subjektu oslovuje dívku-pannu. Ta je uvězněna v jakémsi neurčitěm prostoru, ne nepodobnému labyrintu („*Hodiš ob dolgih stenah in ne najdeš vrat*,“<sup>175</sup>). Subjekt dívky je nejen vydělený z okolního světa, ale zároveň žije v nevědomosti své vlastní samoty („*Nikoli ne boš vedela, kako si v sobi/ svetlobe sama sredi ostrih senc mrtvih dejanj*.“). Prostor, který je zde vykreslen, je svým způsobem paradoxní – je to „pokoj světa“, je však plný stínů „mrtvých činů a myšlenek“, na oknech jsou těžké závěsy, aby dovnitř neproniklo „temné světlo noci“.

Ve druhé básni se na scéně objevuje „ten“, který má dívku rád. Snad je to rytíř jdoucí dívku osvobodit, avšak osud mu není nakloněn – je zpodobněn jako „drobný stín“, který prochází mezi oslepujícími záblesky obřích zrcadel. Popisování přízračné krajiny pokračuje i ve třetí básni, vše je tiché a nehybné (avšak jinak, než tomu bylo v předchozí sbírce *Mozaike*). Pohyb je tušen kdesi na okrajích této fikční krajiny, která je prosycena neurčitým nebezpečím a divokostí, které evokuje metafora soumraku jako šelmy:

---

<sup>174</sup> Dle Encyclopedia Britannica, <http://www.1911encyclopedia.org/Unicorn>. „... from the horn were made drinking cups which were a preventive of poisoning. (...)The medieval conception of the unicorn as possessing great strength and fierceness may have been partly due to the fact that in certain passages of the Old Testament (...) medieval idea that the unicorn is subdued to gentleness at the sight of a virgin, and will come and lay his head in her lap, which is the only means by which he can be caught on account of his swiftness and ferocity.“

<sup>175</sup> Srov. se zobrazením situace fikčního subjektu b. Zazibalka Svetlany Makarovičové (sb. *Srčevce*): „*On sam je pozabil na svoje ime/ in tava po izbi, ne najde iz nje*.“

*Veje nevidnega drevesa  
nekje visoko pod stropom šume,  
dolgi, tigrasti somrak poletja  
je razprostrt po hladnih tleh.*

Ve čtvrté básni se vrací „dívčin rytíř“. Má zahalenou tvář a v rukách drží zrcadlo, sám se však nevidí. V závěrečné básni cyklu do začarovaného zrcadla nahlédne i dívka a spatří v něm svůj obraz, své druhé já („v neznani hiši tujih sanj živi.“). Zrcadlo mění její podobu a vysává ze světa dívky světlo, v zrcadle tmy se zjeví bílý jednorožec. Interpretace této básně je velmi obtížná – v kontextu filozofie existence by dívka mohla být i symbolem duše, lidského „já“, „ten, který ji má rád“ subjektem jdoucím vstříc své existenci, nahlédnutí na ni mu je však zapovězeno. Jednorožce tedy můžeme interpretovat jako symbol nedosažitelného pochopení smyslu lidského bytí.

### ***Lutka***

Tento cyklus lze chápat jako volné navázání na cyklus předchozí. Hlas lyrického subjektu opět oslovuje ženu-dívku, její „druhá podoba“ zde nabývá určitějších obrysů – protějškem subejktu je „loutka“, spíše objekt než subjekt.<sup>176</sup> Setkání subjektu se subjektem-objektem končí vítězstvím druhého z nich: loutka zabíjí dívku, z níž zůstává jen vzpomínka uvězněná v labyrintu loutčiných snů („V temi neslišno te je ubila./ Živiš samo kot spomin v blodnjaku njenih sanj.“<sup>177</sup>).

Druhá báseň svým baladickým rytmem a ve Strnišově fikčním světě neobvykle použitým refrénem<sup>178</sup> vyvolává aluze na lidovou baladu. Stejnými postupy se vyznačují fikční světy poezie Svetlany Makarovičové, která v níže uvedené ukázce využívá stejný úryvek z lidové písně. Ve Strnišově básni je rovněž užito přirovnání mrtvého těla k dítěti a motivicky se tak báseň opět přibližuje k fikčním světům Makarovičové (jedním z tematických okruhů její poezie je motiv matky-vražednice):

<sup>176</sup> Na pomyslné škále „postava – objekt“ se blíží pólu objektu. Viz též Hodrová (2001).

<sup>177</sup> H. Bizjaková z tohoto verše usuzuje na převládající charakter subjektu nad objektem: „Vendar ima celo lutka še svoje sanje, v katerih še vedno živi – ona. Menim, da je hotel avtor s prikazom takega dramatičnega dogodka pokazati predvsem uničenje erotike in šele nato propad človekove notranje eksistence.“ Bizjaková (1970: 582)

<sup>178</sup> Tento refrén je zároveň jeden verš ze slovinské lidové písně typu „svět naruby“. („Sonček sije,/ dežek gre,/ mlinar melje/ brez vode,/ deklica pometa/ brez metle.“)

<i>Sonce sije, sonce sije.</i> <i>Lutka po tvojih sobah hodi.</i> <i>Sonce sije, sonce sije.</i> <i>Tvoje truplo na rokah nosi.</i>  <i>Pa ne ve, kam naj ga skrije,</i> <i>kam naj tvoje truplo pokoplje.</i> <i>Kakor spečega otroka</i> <i>ga na rokah tiho ziblje.</i> <i>(Lutka, II)</i>	<i>Sonce sije, dežek gre,</i> <i>mlinar melje brez vode,</i> <i>melje, melje hudi sen,</i> <i>nikdar več ne najdem ven.</i>  <i>Živega so pokopali,</i> <i>kdo ve kaj objokovali,</i> <i>ona pa kar obsedi,</i> <i>gleda z mrtvimi očmi.</i> <i>(S. Makarovičová: Pogreb, sb. Žalik žena)</i>
--	--

Ve třetí básni cyklu se „loutkovost“, objektovost, rozšíří na celý fikční svět. Na rozlehlém náměstí se koná pout', a přestože jsou přítomni kejklíři i akrobaté, vše je přízračně tiché, kolotoče dne a noci se monotónně otáčejí, jediný zvuk zní z pestrého stanu, v němž se odehrává kouzelnické vystoupení, které vyvolává dojem hrůzy i nepatřičnosti:

*Tu je bled deček s preveliko glavo.*  
*Čarovnik ga je s pletenicami zakril.*  
*Brez šuma zasaja skoznje bodalo.*  
*Pa ne priteče kri.*

Čtvrtá báseň navazuje na báseň třetí. Ta se odehrávala ve dne, nyní nastala noc (opět je užít refrén, tentokrát „*Mesec sveti, mesec sveti.*“). Přestože by se zdálo, že loutka převzala nad subjektem zcela vládu a sama se stala subjektem (hlas lyrického subjektu oznamuje, že loutka tančí na „tvém“ lůžku, češe si „tvé vlasy“), hlas loutky je hlasem objektu, je „dřevěný“ („*z lesenim glasom poje pesmi*“). Loutka zůstává objektem.

Tento cyklus se vztahuje k cyklu *Blaznost*. V něm byl zpodobněn fikční svět, kde vnější i vnitřní svět subjektu („druhého“) ovládlo šílenství. Zde subjekt dívky („druhého“) ovládl objekt, okolní svět se objektivizoval (viz třetí báseň), stejně tak – ve smyslu nehybnosti, statickosti – i čas (viz pátá, závěrečná báseň). Loutku opouštíme za soumraku, kdy nehybná sedí u stolu, nehybné je i vše kolem ní. Subjekt se z tohoto fikčního světa vytratil.

## ***Inferno***

Cyklus *Inferno* (odkazující svým názvem k sémantice „pekla, podsvětí“) je rozdělen na dva díly (*Pustinja* a *Gora*), které mají shodně po pěti básních.

## I. díl *Pustinja*

Nejprve je představena fikční krajina – hlas lyrického vypravěče se ji snaží jakoby ukázat v jejích pozitivěch, celkové vyznění je však paradoxní. Přestože je tato krajina pustina, „není tam tak zle“, všechno je tu však intenzivnější („*Le da se ti zdijo stvari bolj daleč/ in dan je bolj vroč, bolj mrzla noč.*“). Do tohoto místa však přijde jen málo lidí. Nebezpečím totiž není sama pustina, ale nebezpečný si je subjekt sám (viz II. b.). Když večer leží „pod stanem zlých snů“, obklopují ho přízraky (mezi nimi jsou i „muži s tygrovanou kůží“ jako předzvěst následujícího cyklu *Tu je bil tiger*). Subjekt poutníka v pustině musí neustále zahánět skryté myšlenky, zdá se však, že pustina skrývá i jiné nebezpečí, které poutníka, ač neviděno, na jeho cestě sleduje. („*Vstane in hodi naprej in včasih se mu zazdi,/ da nekdo, ki ga sam ne vidi, tik za njim gre.*“ III. b.) Svou stavbou je tento fikční svět blízký i světům Nika Grafenauera:

<i>Kdor hodi po teh krajih, hodi sam. Nima ne psa, ne konja, ne kitare. Pod večer razpne šotor hudih sanj in v jutrih ga prebuja dotik slane. (Pustinja, II.)</i>	<i>Kdor stopi pred hišo, ki v njej prebiva, posivi kot bron. Človeka v tej deželi preganja senca kakor očetova kletev. (N. Grafenauer: Dežela)</i>
---	--

Jelikož poutník nekráčí pouští, není zde ani fata morgana a na obzoru se neobjeví žádná města ani zeleň. Cesta pustinou je cesta bez naděje, jakkoli je taková naděje klamná (b. IV.). V poslední básni dílu *Pustina* poutník dosahuje svého cíle. Je však vyčerpaný do té míry, že takřka ztrácí svou subjektivitu („*Stopa naprej s težkimi gibi, kot živ kip,*“). Cílem poutníkovy cesty je hora, která svým tvarem vrcholů „jako býčí rohy“ naznačuje, co ukrývá („*– z vrhoma, ki sta usločena kot bikova rogova –*“).

## II. díl *Gora*

V úvodní básni druhé části cyklu je podoba hory ještě více upřesněna, kromě svého vrcholu je celá neustále zahalena mlhou, zdůraznění jasných barev fikční krajiny (žlutý písek, modré nebe) a černé barvy hory, spolu s protikladem horizontální (poušť) a vertikální linie (hora) utváří podobu expresionisticky laděného obrazu.

Poutník kráčí po úbočí hory, stále jako „živá socha“, navíc jakoby oděn v brnění.<sup>179</sup> Když vstupuje dovnitř, znovu se ohlásí strašné tajemství hory („*Takrat se zasliši pritajen,*

<sup>179</sup> Lze srovn. s motivy „ohraničenosti subjektu“ ve sbírce *Mozaike*.

*oddaljen grom,/ kakor bi v srcu gore zarjovel orjaški bik.*“, II. b.).<sup>180</sup> Ve třetí básni se potvrzuje to, co čtenář zatím jen tušil – je to „hora smrti“. <sup>181</sup> Jak se ukazuje, subjekt poutníka není jediný, kdo se do této hory dostal. Mnozí se již ztratili v bludišti chodeb a zemřeli hladem a žízni blouzníce o dřívějším šťastném životě. Zde opět nalézáme jeden ze Strnišových autorských topoi, motiv masky: „*Zadnji odmev njegovega lastnega smeha/ mu pade na mrtvi obraz, kot bela maska.*“ Ten, kdo nezabloudí a dostane se až do srdce labyrintu, uslyší zvláštní zvuk – „*kot da si velika žival ob kamnu brusi rog.*“ (IV. b.) Motiv blízkého konce, který se subjektu ohlašuje s mrazivou definitivností, je nedílnou součástí fikčních světů poezie Daneho Zajce. Na tomto místě nelze nevpomenout na báseň *Veliki črni bik*, pro býka z této básně slunce brousí „*bleščečo mesarsko sekiro*“.<sup>182</sup>

Teprve v poslední básni cyklu dostane zvíře-býk jméno. Je to Minotaurus, ani člověk, ani zvíře, bytost, která byla uvězněna, aby zabíjela. Poutník, který v druhé básni cyklu krácel po úbočí hory, se neobjevuje, nikdo se totiž nikdy z hory nevrátil. Budeme-li chápat celý cyklus ve smyslu filozofie existence, pak vyčerpávající putování je životní cestou, bloudění v hoře je hledáním smyslu existence, z hory není možné vyjít živý. Smysl existence, k němuž někteří poutníci dospějí, je i její **konečnost** (Minotaurus).

### ***Tu je bil tiger***

Dávní geografové označovali místa neznámá a neprobádaná latinským spojením *hic sunt leones* („zde jsou lvi“). V cyklu *Tu je bil tiger* je tento motiv převrácený. Do fikčního světa, v němž přebývá subjekt „druhého“ (cyklus je opět ve druhé osobě singuláru), vstoupí tygr. Poté, co subjekt narazí v parku na stopu šelmy (I. b.), už není jeho svět takový, jaký býval. Příznačné je, že k události dojde ráno (II. b.). Jak už jsme viděli v případě fikčních světů poezie Daneho Zajce a Vena Taufera, ráno je v poezii alienativních básníků dobou změny, vždy zásadní a subjektu často nepřiznivě.

Ačkoli se subjekt snaží žít dál, jako by se nic nestalo, změnu si dobře uvědomuje. („*Živiš, kot da se ni veliko spremenilo.* II. b.; „*Mogoče se ni veliko spremenilo.*“ IV. b.) Okolní svět plyne v monotónním rytmu dál (III. b.), avšak subjektu známé obrazy náhle mizí,

<sup>180</sup> „*Hora je výsostným místem zápasu s netvory, především s drakem, podle různých výkladů symbolizujícími smrt, nižší já, podvědomí, vypjatou a bludnou imaginaci. Netvoři – duchové hory – jsou strážci niterného světa, do něhož může člověk proniknout pouze tehdy, podstoupí-li vnitřní proměnu. Významným obdobím v historii toposu hory byl romantismus, který v krajíně zvýznamnil vertikální dominanty a hloubku.*“ Hodrová (1994: 63)

<sup>181</sup> Totéž tvrdí H. Bizjaková, která tuto horu staví proti hoře z básně *Barbarova molitev*: „*To je gora preizkušnje, gora smrti.*“ Podle našeho přesvědčení nejsou tato dvě zpodobnění hory tolik odlišná, *Barbarovu molitev* můžeme chápat i jako „prehistorii“ tohoto cyklu.

<sup>182</sup> Je pozoruhodné, že v této básni je obětí býk, který je v cyklu *Pustinja* služebníkem smrti, popř. její metaforou.

na cestách, jimiž již mnohokrát šel, se zjevují těžké bronzové sochy, ve známých domech jsou najednou nové sklepní místnosti. Subjekt se vydává na cestu do světa, hledá „svého tygra“. Tygr – motiv blízký Minotaurovi z předešlého cyklu – je i v tomto cyklu **poslem smrti**: „*Kogar pogleda tiger, kmalu umre.*“ (V. b.) Subjekt mu jde vstříc jako poutník z oddílu *Gora*, ačkoli ho ještě nikdy neviděl, neustále na své cestě vnímá tygrovu přítomnost.

I tento cyklus chápeme v kontextu myšlenek existencialismu, člověk si uvědomuje svou existenci, s ní ale zároveň i svou konečnost, které nelze nikdy uniknout, cesta vstříc smrti je jediná možná.

## ***Vikingi***

Cyklus pěti básní *Vikingi* podává zprávu o „neúspěšné cestě za zlatem“. Historický aspekt naznačuje pouze název celého cyklu, sami Vikingové nejsou v básních pojmenováni, lyrický vypravěč je pojmenovává neurčitě a volí obrazy spjaté s významy stínu: „*senčne postave*“ (b. *Prihod*), „*kot senca vala*“ (b. *Grad a Lev*), „*sence vojščakov iz dežel noči in snega*“. Příběh o Vikinzích ukazuje jejich příjezd (b. *Prihod*), dobývání zlata (b. *Grad a Lev*) a pád (b. *Zlato*) s intermezzem plavby k dalšímu cíli (b. *Ladja*<sup>183</sup>). Nájezd dobyvatelů v básni *Grad* svou stavbou a motivy připomíná příchod dobyvatele-šílenství z cyklu *Blaznost*, i zde je zlato ukryto ve věži, panny se zlatými jehlami jsou blízké kráskám-myšlenkám.

Přestože mnoho z dobyvatelů zaplatí za svou touhu po zlatě životem, vyjadřuje cyklus pozitivní význam cesty i touhy subjektu jít za svým cílem.<sup>184</sup> Zdá se totiž, že ani smrt tuto touhu nepřemůže:

*Temne ladje na dnu, nagnjene na boke,  
kot da so sence vojščakov iz dežel noči in snega,  
da bi našle ognjeno zlato, zdrsnile globlje, globlje,  
v samo silno srce sveta.  
(Zlato)*

## ***Dom***

Fikční světy sbírky *Odisej* jsou oproti světům sbírky *Mozaiki* mnohem dynamičtější, subjekty jsou aktivnější a objekty v sobě ukrývají dynamické skryté dění. Příkladem, kdy je významové těžiště umístěno v objektu, navenek zdánlivě statickém, ve skutečnosti však nasyceném děním ovlivňujícím život subjektu, který se do tohoto fikčního světa dostane, je

<sup>183</sup> Jisté propojení s následující sbírkou *Zvezde*, v níž je *Ladja* úvodní cyklus.

<sup>184</sup> Jak uvádí i H. Bizjaková, Vikingové jsou zde pozitivním elementem – „*treba je se boriti*“ (1970: 586).

cyklus *Dom*. Uvádí ho dvojverší básně *Nemi Orfej* ze sbírky *Jetnik prostosti* Vena Taufera („želi, da bi bilo njegovo telo mrtvo,/ da bi čutil, kako je telo Evridike živo“), které si rovněž pohrává s významy dynamičnosti a statickosti, života a smrti.

Objekty ve fikčním světě tohoto cyklu jakoby pulsují svým vlastním životem, rytmicky mění svou velikost a tvar: „*V megli se hiša veča in spet manjša.*“ (IV. b.), „*V ognjenem žaru raste in se spet tanjša.*“ (V. b.). Celým cyklem prostupuje motiv podoby kohouta (např. I. b.: „*pojočemu petelinu podobna jablana*“, II. b. „*ura z zlatim petelinom*“) – ptáka, jenž je poslem svítání, které zde ale neznamená vysvobození ze zlého snu. Nebezpečí a motiv smrti se ohlásí hned v úvodní básni – na jabloni visí oprátka jako připomínka dávné smrti němého tuláka, smrti, které si „dlouho nikdo nevšiml“: „*Tu se je nekoč obesil berač, potepuh,/ in dolgo ni nobeden vedel zanj.*“ Největší nebezpečí se však skrývá přímo v domě, kde subjekt přebývá. Portrét, který nabývá fyzickou podobu a setkává se poté se subjektem, v mnohém připomíná akt ohrožující existenciální podstatu subjektu „druhého“, který byl už zpodobněn ve fikčním světě cyklu *Lutka*:

*Na steni je zjutraj prazno temno platno.  
Odmev lahnih stopinj. Ura tiho zazveni.  
Obrneš se. Stoji pred tabo. Barve ji igrajo  
in se pretakajo kot živo srebro. Zakriješ si oči.  
(V.)*

## **Odisej**

Sbírku *Odisej* uzavírá stejnojmenný cyklus pěti básní, který uvozuje motto z Homéra (*enkrat še videl bi rad vsaj dim nad/ Itako rodno*). První báseň cyklu zachycuje subjekt – Odyssea, který však v žádné básni není přímo pojmenován, jak sedí na břehu moře. Subjekt „*Veliko razmišlja o preteklosti in smrti.*“ Je to muž síly a energie „*s tigrastim srcem v prsih*“. Je to okamžik podobný situaci z básně *Počivajoči popotnik* (sb. *Mozaiki*) – poutník se zastavil na své dlouhé cestě a patrně zvažuje, kam dál jít.

Ve druhé básni sledujeme minulost subjektu, kdy na své cestě přišel do země mrtvých (ta leží ve stínu neviditelné hory (sic!)) „*Senca nevidne gore na njej leži.*“), subjekt vzpomíná na stíny mrtvých, které ztratily všechny vzpomínky – i na svou domovinu. Tato zkušenost může mít vliv při budoucím rozhodnutí subjektu, neboť ten váží cestu domova a cestu smrti: („*Kot jabolko stiska v levici grudo prsti,/ po rezilu meča mu begajo prsti desnice.*“).

I v dalších básních se příběhy z prošílé cesty vztahují ke vzdálené vlasti subjektu. Opozitem domoviny je ostrov Sirén ze třetí básně – tento ostrov připomíná nehybnou loď

(ostrov sám je tedy protikladem pevniny-domoviny subjektu), rovněž na něm není ani kapka vody, ani hrouda hlíny. Čtvrtá báseň přivolává vzpomínku na starce s vlkem, který musel opustit svůj zničený domov a na své cestě přemohl nebezpečí – zkontroloval divokého vlka, který jej nyní doprovází – sám se však stal vlkem, své vítězství zaplatil ztrátou své identity.

Závěrečná báseň se vrací k subjektu sedícímu na úzkém pobřeží. Před ním se rytmicky pohybují vlny na moři, čas uplývá a zase se vrací s dalším ročním obdobím – svět v čase se odvíjí nezávisle na subjektu, který svým rozhodnutím nic nezmění, ani svůj svět, ani běh času.

### 2.33 *Zvezde*

Druhá Strnišova sbírka *Odisej* (1963) rozvíjela některé motivy básnickovy prvotiny *Mozaiki* (1959), které pak společně s hlavními myšlenkami sbírky – reálný svět a svět subjektu je křehký a nestálý, stejně tak vratké jsou lidské ideály – ukotvila do rámce mýtu o poutníkovi-mořeplavci, Odysseovi. Třetí sbírka, *Zvezde* (1965), fikční svět Strnišovy lyriky dále obohacuje a komplikuje. Z hlediska kompozice Strniša dosahuje přísné vyváženosti – sbírka obsahuje osm cyklů vždy po pěti básních, které jsou tvořeny třemi pravidelnými čtyřveršími. Kromě cyklu *Neolitik* jsou jednotlivé básně označovány římskými číslicemi I–V. Kompozice je vyvážená i z hlediska významové výstavby tématu, cykly mají obvykle následující strukturu: první báseň uvádí do tématu, ve druhé je rozvíjen určitý motiv/postava, ve třetí je nahlíženo na hlavní téma z jiného úhlu, ve čtvrté následuje návrat k motivu druhé básně, v páté básni se téma uzavírá propojením jednotlivých motivů celého cyklu.<sup>185</sup>

Oč sevřeněji a pevněji jsou básně vystavěny z formálního hlediska, o to komplikovanější a dynamičtější je vlastní sémantické dění Strnišovy poezie. Sbírkou *Zvezde* je totiž ve znamení neustálých proměn úhlu pohledu na jediný, avšak značně rozlehlý fikční svět – na pulsující fikční svět celé dosavadní Strnišovy tvorby, který je ve sbírce *Zvezde* doplněný a obohacený o další témata a motivy. Opakují se motivy a témata předchozích sbírek, ale zároveň se ve sbírce znovu objevují i témata nově uvedená. Toto prolínání dává fikčnímu světu sbírky univerzální platnost. Dojem cykličnosti podporují i opakování (či variace) určitých veršů či dvojverší v jednotlivých básnických cyklech. Někdy mají blízko refrénu („*Gredo naprej. Puščava pa jih spremlja.*“, II. a IV. b., cyklus *Zvezde*), jindy mají charakter zaklínadla („*Daljno leto, daljno leto,*“ b. *Čarovnik I.*).

---

<sup>185</sup>Příkladem může být cyklus *Zvezde*: I. starý slepý muž a jeho vzpomínky, II. vzpomínka na popravu v přístavu, III. starý muž ve tmě své slepoty, kolem něj světla domů a hvězd, IV. vzpomínka na karavanu v poušti vezoucí ženu, V. starý osamělý muž, uvězněný ve své slepotě, jeho vzpomínky však jsou bezbřehým prostorem.



Významové dění sbírky jako celku je možné chápat několika různými způsoby, které se nemusí vzájemně vylučovat: v celé sbírce je velmi výrazná relativizace skutečnosti, reálného světa, naše vnímání času a prostoru. Sbírkou lze tedy interpretovat i jako tematizaci mottu cyklu *Samorog* sbírky *Odisej* – po popisu jednorožce z knihy řeckého lékaře autor druhého motta, Othenio Abel, uzavírá, že jednorožec „*niemals gelebt*“ („nikdy neexistoval“). Příkladem podobně vystavěného paradoxu je ve sbírce *Zvezde* např. dvojverší z cyklu *Čelade*: „*Bilo je v mestu, ki ga ni,/ v deželi, ki je bila.*“ (I.) či závěr cyklu *Brobdingnag* („*O Liliputu je vse znano,/ o Brobdingnagu nikdar nič.*“<sup>186</sup>).

Darja Pavličová se ve své studii o básnických obrazech soustředí na titulní symbol „**hvězdy**“. Vzhledem k tomu, že ve Strnišově pojetí jsou hvězdy symbolem transcendence, „pro celistvý absolutní svět, v němž neexistují ani prostorová, ani časová omezení“,<sup>187</sup> chápe sbírku jako Strnišovo vítězství nad negativním vnímáním a pozitivní obrát k transcendenci.<sup>188</sup>

## **Ladja**

Jedním z témat, která se objevila v předcházejících sbírkách, je dlouhá cesta (po moři). Tímto tématem je úvodní cyklus *Ladja* spojen s cyklem *Odisej*, ale i s *Vikingi*. Fikčními postavami Minotaura a jednorožce pak s cykly *Inferno* a *Samorog*. Minotaurus (II. b.) a jednorožec (IV. b.) jsou však mrtví, zůstaly jen jejich kosti ukryté v centru paláce na osamělém ostrově, kolem něhož proplouvá loď s „ohnivým kapitánem“. (Symbol ohně je úzce spjatý s motivem zlata a hvězd, v různých podobách je budeme nacházet takřka v každém cyklu Strnišovy sbírky.)

Jak jsme připomněli už v kapitole o fikčních světech Vena Taufera, metafora mořeplavby je jedním ze základních topoi evropské literatury, římsí básníci neřídka přirovnávali tvůrčí proces k plavbě, člun k duchu.<sup>189</sup> Proto je možné chápat úvodní cyklus Strnišovy sbírky tímto způsobem, jako „úvod“ do fikčního světa, do něhož vplouvá kapitánova loď. Podíváme-li se pozorněji na zobrazenou situaci II. básně, kdy loď pluje kolem paláce s mrtvým Minotaurem, pak můžeme dále rozvíjet následující myšlenku D. Pavličové:<sup>190</sup> Pavličová upozornila na zásadní rozdíl v působnosti postavy-motivu

<sup>186</sup> Dvojverší je paradoxem, neboť celý cyklus se věnuje jen a jen Brobdingnagu, nikoli Liliputu – viz dále.

<sup>187</sup> Pavličová (2003: 153). Strniša v dopise F. Pibernikovi vyložil, jak chápe symbol hvězd. In Pibernik (1987: 259) [Zvezde] „*niso odvisne od nas, a mi vemo zanje: torej smo mi* [jde pravděpodobně o překlep, Pavličová (203: 142) míní, že správně má být „*so mi*“] *samo prispodoba za celovit svet absolutnega, nadnaravni svet, ki je prvotnejši, pomembnejši in resničnejši od naravnega, vsaj kot nam ga varljivo prikazujejo naši čuti in razlaga naš razum.*“

<sup>188</sup> „*Tragična občutja iz Mozaikov in Odiseja (samota, razbite sanje, strah, neuresničljivost ljubezni, samodestruktivnost) so v Zvezdah premagana, na njihovo mesto stopi optimizem.*“ Pavličová (2003: 153)

<sup>189</sup> Curtius (1998: 144n.)

<sup>190</sup> Pavličová (2003: 159)

Minotaura oproti sbírce *Odisej* (cyklus *Inferno*). V této sbírce Minotaurus zahubil každého, kdo vstoupil do labyrintu hory, v cyklu *Ladja* je mrtvý, bezmocný, loď jej mívá a zdá se, že o něm nikdo ani neví – i když tato skutečnost není také jasná, neboť kapitánova mapa z třetí básně cyklu mluví o tajemné hoře na severu („*na severu skrivnostna gora, ki je vhod v podzemlje.*“). Můžeme tedy tento cyklus chápat v souladu s myšlenkami Pavličové jako Strnišův obrat k pozitivnímu pólu lidské existence, k tvorbě. Minotaurus, temný bůh hory, je mrtev, již nestojí v cestě lodi, která bude plout věčně („*Ladja ne bo nikoli potonila.*“, V.).

Lodí kapitána vplouváme do fikčního prostoru sbírky, který se řídí podle jiných zákonitostí. Vládne tu zcela jiný čas, stírá se rozdíl mezi nocí a dnem, nad lodí svítí slunce i hvězdy: „*Iz težkega zlata skovano sonce/ in sedem zvezd Oriona sije nad njo.*“ (I.), loď sama je zobrazena paradoxními přirovnáními, prapory „*veselo plapolajo, kot privid.*“ (I.). Palác s mrtvým Minotaurem se sice zároveň objevuje jako hora na severu mapy, do níž nahlíží ve třetí básni kapitán, nevíme však, kam a kterým směrem loď pluje. (Ze Strnišových fikčních prostorů je kromě hory na severu mapy na západě vyznačen ještě ostrov Sirén – aluze na cyklus *Odisej*). Horizontální prostor zakreslený na mapě se protíná s vertikálním zobrazením světa ve fikčním světě básně – pod lodí plave velká ryba, nad lodí letí hejno ptáků.

Minotaurus i jednorožec jsou mrtví, avšak prázdné důlky v lebce jednorožce každé ráno a večer naplní rosa (IV. b.), jeho oči jsou „věčně živé“, **jednorožec**, kterého je nutné rovněž chápat jako symbol umění,<sup>191</sup> nikdy zcela neumírá. Čas a prostor ve fikčním světě sbírky *Zvezde* nemá hranice.

## ***Borilnica***

Přestože motto básně (úryvek z Homéra) opět odkazuje k *Odysseji*, je prostor otevřeného moře v tomto cyklu vystřídán stísněným a tísnivým prostorem malé, chladné a vlhké arény. Subjekt „druhého“ (cyklus je v 2. (sebe)oslovující osobě) je bez vlastní vůle umístěn do tohoto prostoru („*Sam ne veš, kdaj in kako si prišel sem.*“, I.). Navíc je subjekt pozorován (1), tento pocit subjektu je další reminiscencí (2) na cyklus *Inferno* (sb. *Odisej*). Pronásledování subjektu se stupňuje ve čtvrté básni cyklu (3), touto básní se také Strnišův svět blíží dalším alienativním básníkům, kteří rovněž zpodobňují pronásledovaný subjekt:<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> Strniša v tomto smyslu mluví o jednorožci v dopise uveřejněném ve zmíněném článku F. Pibernika v časopise *Nova revija* (1987: 258–259) „*Tako mi je samorog, čisto za moje osebne pojme, sčasoma iz znanega simbola erotike in preko prispodobe za domišljijo zrasel v simbol umetnosti.*“

<sup>192</sup> Srov. např. s b. Daneho Zajce *Beži, človek*.

<p>(1)  <i>klet pod dvorano. Kot srce kleti  v njej nepremična postava, ki ve zate.  Počasi se spreminja v temi.  (Borilnica, II.)</i></p>	<p>(2)  <i>Vstane in hodi naprej in včasih se mu zazdi,  da nekdo, ki ga sam ne vidi, tik za njim gre,  (Pustinja, III.)</i></p>	<p>(3)  <i>Potem zaslišiš železna vrata.  Veš, da je tisti iz kleti.  Bežiš ob stenah, se spet ustavljaš  in prisluškuješ, kje te lovi.   Išče te do jutra. Ko odhaja,  ga zagledaš, kot senco, v blede reži vrat.  Nekoč je bila to človeška postava.  (Borilnica IV.)</i></p>
--	--	---

„Mistra zápasu“ (*mojster borenja*), který vyzývá subjekt k souboji, přirovnává Helena Bizjaková k Minotaurovi.<sup>193</sup> Chápe jej jako postavu symbolizující každodenní život. Lze uvažovat i o interpretaci této postavy ve smyslu **boje o existenci**, snad se svou vlastní smrtelností. Mistr zápasu je zároveň přirovnáván k loutce („*S sanjsko počasnimi gibi te lovi,/ kot lutka, ki je nenadoma oživila.*“, III.<sup>194</sup>), což by bylo možné chápat jako argument pro tuto interpretaci. Subjekt je mistrem vyzván k boji, který nekončí a každý den se opakuje, v němž se však subjekt nesmí vzdát:

*Vsak dan te bolj zebe in vid ti slabi.  
Če odvržeš meč, vate svoj meč zabada,  
dokler ne vstaneš in se spet z njim boriš.  
(V.)*

Strniša sám naznačil další možné výklady tohoto cyklu. V předmluvě k dramatu *Ljudožerci* upozornil na vzájemnou podobnost prostorové struktury této hry a cyklu *Borilnica*; Strniša říká, že vzorem mu byly středověké hry se třemi současnými jevišti – střední představovalo tento svět, horní nebe, spodní peklo a očistec,<sup>195</sup> v cyklu *Borilnica* se subjekt nachází na střední úrovni, z výšin se ozývají varhany, ze sklepa přichází „strašidlo“. Pavličová vyvozuje, že pak by byla aréna symbolem každodenního života a mistr zápasu by reprezentoval výzvy, s nimiž se musíme utkat. Pavličová uvažuje současně i o dalším způsobu interpretace: cyklus je zpodobněním lidské psychiky – aréna by pak byla symbolem vědomí, sklep podvědomí,

<sup>193</sup> Bizjaková (1970: 590)

<sup>194</sup> lze srovn. též s cyklem *Lutka* ze sb. *Odisej*.

<sup>195</sup> Pavličová (2003: 142). Závěrečný verš cyklu, v němž subjekt šeptá: „*Nekoč ga bom ubil, nekoč ga bom ubil.*“, pak vyznívá značně enigmaticky. Pokud bychom však o „mistroví zápasu“ uvažovali jako o variantě „temného dvojníka“ subjektu, jedné z rolí lyrického subjektu – „jiného“, pak by v tomto kontextu nabízel poslední verš básně další možné interpretace.

nebe nad-vědomí, v Jungově pojetí transcendencí, nevědomím. Jednoznačný v tomto pojetí není mistr zápasu: může to být učitel – rozum, nebo naopak (podle jeho tetování nahé dívky na paži) – city.

Proti každodenním zápasům s mistrem stojí sny, zlé sny zažene zvuk varhan doléhající z výšky a subjekt uniká do (uklidňujících) **snů o moři** („*Umiriš se in o morju sajnaš*“, II. b.). Tento motiv chápeme jako další potvrzení skutečnosti, že ve fikčních světech alienativních básníků je moře veskrze pozitivním, očišťujícím či harmonizujícím prostorem.<sup>196</sup>

## Zvezde

Cyklus *Zvezde* je lyrickým příběhem o starém slepém muži, který je sám pod hvězdami, sám jen se svými vzpomínkami (básně II a IV). Vzhledem k jeho zcestovalosti může být stařec snad zestárlým Odysseem, s přihlédnutím k jeho slepotě nelze vyloučit spojení s mýtem o Oidipovi.<sup>197</sup> Helena Bizjaková chápe starcovy vzpomínky jako symbolické prožívání světa v jeho krutosti (poprava ve II. básni) a lásce (dívka v poušti z IV. básně), které vede k poznání.<sup>198</sup> Bizjaková se ve své studii věnuje rovněž symbolu hvězd, chápe je jako zpodobnění „objektivního ideálu“<sup>199</sup> a upozornila na spojení Strnišovy poezie s myšlenkami Immanuela Kanta, kterého Strniša obdivoval, zvláště pak s citátem z *Kritiky praktického rozumu*: „*Dvě věci naplňují mysl vždy novým a rostoucím obdivem a úctou, čím častěji se jimi zabývám: hvězdné nebe nade mnou a mravní zákon ve mně.*“<sup>200</sup> Jsou-li však symbolem poznání a transcendence hvězdy, o to bezútěšnější je situace starce, který je již nemůže vidět:

*Ker je slep, ne more videti zvezd.*

*Spominja pa se, da je ležal kot mlad mož nekoč na krovu ladje,*

*visoki veter je naenkrat temni vrtiljak oblakov zavrtel*

*in so se čiste krone zvezd za hip zalesketale.*

(*Zvezde, I.*)

Temnota uvnitř subjektu a světlo všude kolem něj jsou zdůrazněny ještě ve třetí básni („*Okoli in okoli nizke koč noči/ gozdovi luči: sonca, zvezde, zvezde.*“), subjekt tedy nemůže ideálu dosáhnout. Ani vzpomínky, které jsou jeho jediným majetkem, nejsou bez zneklidňujících momentů: dívka v karavaně je příliš vzdálená, příliš připomíná loutku („*Dekle je v sedlu kakor kip vzravnana./ Nobeden ni še videl njenih oči.*“, IV. b.). Starý muž se pak v poslední

<sup>196</sup> Především ve fikčních světech Vena Taufera.

<sup>197</sup> Chybí však motiv viny a trestu, který by slepotu vysvětloval, i průvodkyně – Antigona.

<sup>198</sup> Bizjaková (1970: 591)

<sup>199</sup> Viz „*objektivna idealiteta*“ in Bizjaková (1970: 590).

<sup>200</sup> Kant (1996: 161), Bizjaková (1970: 591).

básni přiblíží subjektu z arény (cyklus *Borilnica*), neboť je také jakoby proti své vůli umístěn do temného prostoru („*kakor da hodi skoz veliko črno klet*,“).

### ***Cro-Magnon a Neolitik***

Cykly *Cro-Magnon* a *Neolitik* svými názvy odkazují do prehistorie lidstva. Fikční svět sbírky se tak rozšiřuje po časové rovině k nejranějším příběhům lidí. Helena Bizjaková vidí v cyklu *Cro-Magnon* jediný záblesk erotiky v celé sbírce *Zvezde*,<sup>201</sup> důležitější je však vztah tohoto cyklu k tématu **tvorby a tvoření**. „Tvořit“ totiž znamená i pojmenovávat věci těmi pravými jmény. Pravěcí lidé měli před sebou právě tento úkol:

*Mogoče smo poimenovali  
stvari z njihovimi imeni:  
tisti, ki pridejo za nami,  
bodo laže razumeli –  
(Cro-Magnon, III.)*

Druhým významovým vrcholem cyklu je poslední báseň. Lidé mladého neolitu byli nejen tvůrci prvního umění, prvních „pravých slov“, ale v té době se u nich začínalo formovat i kultovní myšlení. V první básni motiv tygra odkazuje k uctívání zvířat, ale současně i k cyklu *Tu je bil tiger* sbírky *Odisej*. V páté básni už hlas lyrického subjektu (který ve 2. a 3. sloce přechází do 1. osoby plurálu) hovoří o nadvládě „zlých snů“, které jsou ukryty v útrobach nejvyšší hory – formuje se tedy představa určité vyšší síly, spíše negativní, zároveň zde vidíme opět odkaz k Minotaurovi, přízračnému vládci labyrintu v hoře.

*Plemenu vladajo hude sanje,  
skrite v votlini najvišje gore.  
Nad njim, kot preperele halje,  
vihrajo bolezni in temne more.  
(Cro-Magnon, V.)*

V cyklu *Neolitik* můžeme vidět jistou návaznost na malý fikční svět cyklu *Cro-Magnon*. Tam, kde subjekt z předcházejícího cyklu zahlédl jen stín něčeho neznámého, v *Neolitiku* zůstává otisk chodidla. Do světa člověka vstoupili bohové, kteří se v temných nocích procházejí mezi domy lidí a hovoří dávným jazykem.

---

<sup>201</sup> Bizjaková (1970: 591)

*V temnih nočeh prihajajo bogovi.*

*Hodijo med hišami,  
kot visoki črni stolpi,  
s plapolajočimi očmi.  
(Neolitik, I.)*

Podle Bizjakové se člověk neolitiku liší od kromaňonce nejen vyšším stupněm vývoje, ale i menší mírou svobody. Má z bohů strach a snaží se je konejšit oběťmi.<sup>202</sup> V básni *Svečeniki* se ukazuje podoba boha. Ta je však také paradoxní a dvojaká – častěji než podoba boha se lidem ukazuje tvář d'ábla. Tím, že lidé „pálí srdce“, nebudou blíže poznání toho, co je přesahuje, ale ztratí/pokříví svou vlastní podobu: „*Z njim bomo spremenili človeka/ v skrčeno črno lutko hudiča.*“ (*Svečeniki*)

Rituální obřady zpodobňují i básně *Čarovnik I* a *Čarovnik II*, přičemž druhá ze jmenovaných je blízká fikčním světům poezie Svetlany Makarovičové. I v ní lyrický subjekt (v roli čaroděje) pojíždá jedovaté rostliny, aby viděl to, co ostatní nevidí („*Jedel sem sad strupene rastline.*“), rovněž je tato báseň rytmitizovaná více než ostatní básně cyklu, a tedy také blízká fikčním světům Makarovičové 1. pol. 70. let.

*Zelen venec sem vrgel v reko,  
od mene plava, od mene plava.  
Star sem. Jaz sem videl kralja,  
ko je na konju jezdil čez reko.  
(Čarovnik II.)*

I v tomto cyklu nacházíme aluze na Strnišovu předchozí tvorbu. Verš „*Daljno leto, daljno leto,*“ z cyklu *Čarovnik I* připomene cyklus *Sanje leta* ze sbírky *Odisej*. Verš „*Čeznjo beže majhne sence – sanje.*“ z téže básně je svou výstavbou blízký veršům básně *Jesenski gozd* ze sbírky *Mozaiki*: „*Majhne živali, ki spe skrite v zemlji,/ bežijo skozi dolge, temne sanje.*“

## **Čelade**

Na první pohled se může zdát, že cyklus *Čelade* je jakousi variací na cyklus *Vikingi* ze sbírky *Odisej*. H. Bizjaková ale upozorňuje na zásadní významový rozdíl: zatímco Vikingové přišli

---

<sup>202</sup> Bizjaková (1970: 592)

pro zlato, „bojovníci s přilbami“ (nejdou v básních nijak nazýváni, takto je označujeme podle jména cyklu) zlato obětují.<sup>203</sup>

Z hlediska stylizace lyrického subjektu má cyklus *Čelade* zajímavou strukturu. Podobně jako v cyklu *Cro-Magnon* se i zde střídají lyričtí mluvčí, avšak zatímco se v cyklu *Cro-magnon* střídá ich-forma s první osobou plurálu (IV. báseň je neosobní), v cyklu *Čelade* má hlas lyrického subjektu stupňovitou kadenci: z neosobní básně přechází cyklus do ich-formy k první osobě plurálu, přes ich-formu až k neosobní básni. – Tedy od ne-přítomnosti lyrického subjektu k jeho přítomnosti a zmnožení a naopak k jeho slábnutí a vytrácení.

Tento cyklus má ve sbírce zvláštní postavení i svou silnou vazbou na (germánské) mýty. Vztah k Vikingům je sice jen latentní (viz výše), ale několikrát se objeví symbol **prstenu**,<sup>204</sup> který měl v germánské kultuře význam slibu a který je současně důležitým motivem ve středověké *Písni o Nibelunzích* (a ve Wagnerově interpretaci *Prsten Nibelungů*). Soudrým symbolem prstenu je dvojitý kruh, který bojovníci utvoří kolem ohně.

*V pesti je držal prstan zlat  
in se včasih z njim dotaknil oči.*

*Stali so v krogu, in še en krog.  
V sredini je gorel ogenj zlat,  
(Čelade, II.)*

Celý fikční svět tohoto cyklu je více než ostatní (společně s cyklem *Brodbingnag*) zahalen tajemstvím. Vše se odehrává na neznámém, paradoxním místě: „*Bilo je v mestu, ki ga ni,/ v deželi, ki je bila.*“ (I.). „Bojovníci v přilbách“ nepřipluli jako Vikingové společně, ale „přišli z mnoha stran“ (někteří připluli, jiní šli mnoho měsíců). Nevíme, proč se tito muži setkali, jaký smysl měla oběť zlata nebo prsten jednoho z nich. Dvojverší, které uzavírá básně I. a IV., také jako by bylo součástí nějakého dávného mýtu: „*Visoko v gorah je devica neba/ hodila po težkih poteh.*“

### ***Galjot***<sup>205</sup>

Cyklus *Galjot* uvádí motto z lidové písně o galejníkovi, avšak k lidové písni se v pravém slova smyslu vztahují pouze druhá a čtvrtá báseň. První dvě básně cyklu stojí ve vzájemném

<sup>203</sup> Bizjaková (1970: 592)

<sup>204</sup> „The ring is a sign of pledge. (...) In Beowulf and other Germanic epics rings are the most prominent bonds between lord and vassal...“ Ferber (2008: 170)

<sup>205</sup> Postavě galejníka ve vztahu k lidové baladě se věnujeme ještě ve III. dílu naší práce, kapitola 1.24.

kontrastu: v první je zpodobněn krásný bůh jara, který však spí a (opět paradoxně) ještě nikdy nebyl spatřen: „*Je bog zelenja in bog mrtvih./ Nobeden ga še videl ni.*“ Proti němu stojí ve druhé básni galejník, zubožený dlouhým pobytem na moři a těžkou dřinou, obě básně spojuje „slepota“ subjektu (i galejník má zavřené oči) a rovněž je druhá báseň zakončena paradoxem:

*In pred zaprtimi očmi  
mutast in slep privid stoji,  
se sklanja in objema ga  
z odsekanima rôkama.*

Ve třetí básni dochází k absolutní proměně perspektivy lyrického subjektu. Fikční svět („Zemi“) nahlížíme z vesmírné perspektivy:

*Orjaška krogla iz prsti  
in skal in ogenj v nji žari  
in čiste vode, čisti sneg  
kakor srebro se ji blešče.*

Čtvrtá báseň je nejtěsněji navázaná na příběh o galejníkovi, na tomto místě zdůrazníme znovu se objevující motiv snu: „*Galjot iz spanja se zbudi,/ ladja kot sen se mu zazdi.*“; závěrečná báseň se pak symbolem hvězd (Orionu) řadí k fikčním světům cyklu *Ladja* a *Zvezde*. (Galejníková) loď je zobrazena už jen jako oblak ztrácející se za obzorem, na nebi září souhvězdí Orionu – to, co přetrvá, jsou hvězdy.

## **Brobdingnag**

Fikční svět závěrečného cyklu sbírky – *Brobdingnag*<sup>206</sup> – je patrně nejvíce z celé sbírky *Zvezde* zahalen tajemstvím. V první básni se čtenáři dostává klamného uvedení do fikčních světů Brobdingnagu a Liliputu, které jsou (podle vyprávění lyrického subjektu) tak odlišné, až stojí ve vzájemném protikladu. Tato navozená (kontrastní) situace však v následujících básních není rozvinuta – v dalších básních se hovoří pouze o Brobdingnagu, jen v posledním dvojverší cyklu zmíní hlas vypravěče Liliput a opět tak celý fikční svět zvrátí v paradox: „*O Liliputu je vse znano,/ o Brobdingnagu nikdar nič.*“ Můžeme proto uvažovat o následující interpretaci: jelikož je o Liliputu vše známo, není třeba o něm hovořit, proto hlas lyrického subjektu (který podává o Brobdingnagu podrobné informace) musí tuto neznámou zemi čtenáři představit. Z toho by pak bylo možné vyvodit, že Liliput je náš reálný svět (známý, ale

---

<sup>206</sup> Dle H. Bizjakové shrnuje ideový obsah celé sbírky a zároveň je jejím vrcholem (1970: 594).



malý – i svým jménem), zatímco Brobdingnag je svět nepoznaný, svět „jiný“, snad náležející fantazii, snad lidskému podvědomí.<sup>207</sup> Opačné stanovisko zastává ve své studii H. Bizjaková – podle ní je Brobdingnag reálný proto, že je realizovatelný a dosažitelný.<sup>208</sup>

Brobdingnag je země obrů, tím však veškerá podobnost s knihou J. Swifta<sup>209</sup> končí. Je to temná země, nad níž se tyčí hora (ze které se ozývají zlověstné zvuky – snad zuřícího Minotaura?) a která může připomínat přízračnou krajinu básně *Večerna pravljica* ze sbírky *Mozaiki*, neboť nad ní visí „železný srp luny“ a děti v kolébkách musí před zlými sny chránit kouzelné znamení:

*Kot ščit zabobni včasih gora.*

*Oči otrok vidijo strah.*

*Sanje jim straži trotamora,*

*vrezana na zibelkah.*

*(Brobdingnag, I.)*

Brobdingnag je země kovářů, v jejichž umění se ukrývá samo tajemství světa: „*V Brobdingnagu so ulili/ zvon, ki odmeva srce sveta.*“ (III.) a jejichž země skrývá veškeré (snad hmotné, ale možná i duchovní) bohatství světa: „*Pod mlinom, v globoki kleti,/ je vse zlato tega sveta.*“ (IV. b.).

Obyvatelé Brobdingnagu jsou trojocí obří, strašlivý je i jejich bůh:

*Neznano ljudstvo Brobdingnaga,*

*trooko, s tremi glávami,*

*in bog, velik in črn kot zemlja,*

*z imenom dolgim tisoč dni.*

*(Brobdingnag, V.)*

O obyvatelích Liliputu ani o jejich zemi se tedy v celém cyklu básní nic nedozvíme (čtenáře by na léčku měla upozornit i skutečnost, že cyklus je pojmenován pouze po Brobdingnagu). Podle Janka Kose z toho vyplývá, že se obě země liší nejen svou vnější podobou, ale že je rozdíl mezi nimi mnohem komplexnější, spadá do oblasti lidského poznání vůbec.<sup>210</sup>

<sup>207</sup> Podobného názoru je i Janko Kos: „...kaj seveda pomeni, da v Liliputu ni nobene notranjosti, skrite pod vnanjim videzom; kjer pa ni razcepa, tudi ni skrivnosti, pograznjene v ta razcep. (...) Ali je s tem povedano, da Liliputa sploh ni in je resničen samo Brobdingnag? Od tod bi sledilo, da nam je znano samo tisto, česar ni; to, kar dejansko obstaja, pa je prav zato neznano.“ In Gregor Strniša: *Interpretacije* (1993: 69)

<sup>208</sup> „Brobdingnag je realiteta zato, ker je uresničljiv in dosegljiv, a teži vedno po novih spoznanjih in resnicah...“ (1970: 594)

<sup>209</sup> Podle knihy *Gulliverovy cesty* Jonathana Swifta.

<sup>210</sup> „Obe deželi se torej ne razlikujeta samo po svoji naravni podobi, ampak tudi po nečem globljem, kar spada v območje spoznanja in resnice.“ Kos in Gregor Strniša: *Interpretacije* (1993: 60)

### 2.34 Shrnutí: Fikční světy sbírek *Mozaiki*, *Odisej* a *Zvezde*

Ve sbírce *Mozaiki* převládají neosobní básně, kromě básní s milostnou tematikou se ich-forma objevuje jen zřídka. Tento fikční svět je velmi statický, stejně jako subjekty do něj zasazené, subjekt je ohraničován jak tímto fikčním světem, tak sám svým fyzickým tělem, „schránka těla“ budí dojem její prázdnoty, nevyplněnosti, ale i osamění. Schránka subjektu někdy skýtá možnost pro jiné – dynamické cizorodé dění. V tomto fikčním světě se rozdíl mezi subjektem a objektem stírají, subjekt je zpředmětňován.

Fikčním prostorem sbírky *Mozaiki* je velmi často „les“ a sama struktura fikčního světa vykazuje jisté prostorové zvláštnosti – sice je na jedné straně prostor neustále „ohraničován“, na druhé straně mu je prostřednictvím několika adjektiv označujících určité prostorové vlastnosti („vysoký“, „úzký“, „velký“, „tenký“) dodáván širší rozměr, přesahující či naznačující přesah mimo subjekt a mimo tento fikční svět.

Od převahy neosobních básní (a několika básní v ich-formě) ve sbírce *Mozaiki* přechází básnický subjekt ve sbírce *Odisej* k druhé osobě, sebeoslovování, které je stejnou měrou vyvážené neosobními básněmi. Ich-forma vymizela.

Fikční světy sbírky *Odisej* jsou oproti světům sbírky *Mozaiki* velmi celistvé, jednotlivé významy se proplétají a odkazují k dalším fikčním světům jednotlivých básní i sbírek. Tyto světy jsou také mnohem dynamičtější, subjekty jsou aktivnější (*Vikingi*, *Tu je bil tiger*) a objekty v sobě ukrývají vnitřní sílu (*Odisej*).

Metaforika se přiblížila „zajcovským“ fikčním světům hrůzy a prázdnoty, posílena je především objektivizace (ve smyslu ztráty subjektovosti) subjektu. Oproti sbírce *Mozaiki*, kde byl subjekt již zobrazen jako objekt, zde sledujeme proces, kdy se ze subjektu stává objekt-loutka (*Lutka*), přičemž subjekt se tento proces nesnaží nijak zastavit. Destrukce subjektivity je v jiném případě zobrazena jako proces šílenství (*Blaznost*).

Sbírkou *Zvezde* navazuje Strniša na již utvořené (malé) fikční světy předchozích sbírek. Ve třetí sbírce již známé motivy propojuje s novými, verše prokládá aluzemi na své předchozí knihy, a utváří tak komplexní fikční svět své rané tvorby. Tento svět Strniša doplňuje dalšími vazbami na antické a germánské mýty. Rozšiřuje se tedy vertikála fikčních světů (z hlediska autorské poetiky) i jejich horizontála (časoprostorový záběr). Fikční světy však Strniša zároveň ukazuje jako svébytný paradox, neboť je zde jedno tvrzení popíráno druhým. Navíc v nich v určitých momentech neplatí klasické zákony času.

Významné místo ve fikčním světě sbírky *Zvezde* zaujímají motivy umění, tvorby a tvoření. Subjekt již není destruován vnějšími silami, ale aktivně o svou existenci bojuje (*Borilnica*). Enigmatičnost malých fikčních světů některých cyklů naznačuje budoucí vývoj Strnišovy tvorby.

Ve sbírce *Zvezde* Strniša rovněž rozmnožuje škálu fikčních hlasů a využívá všech možností gramatické osoby. Často je střídání gramatické osoby – fikčních hlasů lyrického subjektu uplatňováno jako významný stylový a kompoziční prvek (*Čelade*).

## 2.4 Fikční světy v poezii Svetlany Makarovičové<sup>211</sup>

Jestliže jsme při psaní o fikčních světech lyriky Daneho Zajce, Vena Taufera a Gregora Strniši postupovali chronologicky a hovořili o jejich raných sbírkách, v případě Svetlany Makarovičové jsme se rozhodli pro jiný způsob uchopení fikčních světů. Z tvorby této autorky jsme vybrali tři sbírky celé a jednu jako doplňující materiál, záměrně však nebudeme hovořit o její básnické prvotině (*Somrak*, 1964). Přestože se ve sbírce *Somrak* objevují i temné tóny, náleží spíše ještě k období intimismu, jelikož jejím převládajícím tématem je touha lyrického subjektu po lásce, kráse a blízkosti.

Pro náhled do fikčního světa Makarovičové jsme zvolili tři za sebou následující sbírky, které pokládáme za první umělecký vrchol autorčiny poetiky – *Volčje jagode* (1972), *Srčevac* (1973), *Pelin žena* (1974), a doplňujeme je ukázkami ze sbírky druhé (*Kresna noč*, 1968).

Kapitolu o fikčních světech v poezii Svetlany Makarovičové nedělíme podle jednotlivých básnických sbírek, ale podle témat a fikčních postav. Fikční světy vybraných sbírek tvoří totiž jeden velký a celistvý fikční svět, proto je takový způsob interpretace více než žádoucí.

Hlavními tématy poezie Svetlany Makarovičové jsou **odcizení lyrického subjektu od světa**, který je ovládán davem – společností krutých lidí –, a **kritika tohoto světa**, popřípadě jeho destrukce (viz dále); doplňuje je téma **vin a trestu**, které s oběma uvedenými tématy úzce souvisí. Témata lyriky Makarovičové jsou ztvárňována dvojím způsobem: fikčním světem, v němž se propojují autorské postupy s folklórními motivy (baladickými nebo pohádkovými), či fikčním světem, který je čistě (převážně) autorský. Jelikož však Svetlana Makarovičová utváří své vlastní „folklórní“ motivy a postavy a proplétá je se světem slovinských pohádek, balad a mýtů, je někdy velmi těžké rozlišit, kde končí fikční svět lidové slovesnosti a kde začíná autorský fikční svět, neboť aluze na lidovou slovesnost se proplétají s aluzemi na předchozí autorčiny básně.

**Fikční postavy** v díle Svetlany Makarovičové mají velmi důležitou roli. Jsou nositeli fikčního děje, aktivně utvářejí fikční svět.<sup>212</sup> Mnoho postav Svetlany Makarovičové také prochází celým jejím dílem (např. *desetnica*, *žalik žena*, *mlinar* atp.). Tyto postavy se zároveň různým způsobem proměňují a vyvíjejí. Můžeme je rozdělit do tří skupin. Do první skupiny

---

<sup>211</sup> Podrobný rozbor vztahu poezie Svetlany Makarovičové a lidové balady viz III. díl, 1.1 kapitola. Z tohoto důvodu se zde formě balady a baladickým prvkům věnujeme jen v míře nezbytné pro výklad o fikčních světech lyriky Makarovičové.

<sup>212</sup> Zde vidíme rozdíl oproti fikčním světům G. Strniši. U Strniši jsou obvykle postavy spíše pasivní, utvářené „zvenčí“ svými fikčními světy, někdy mají spíše charakter loutky než živé bytosti.

by patřily postavy, které mají svůj původ v tradiční (nejen slovinské) lidové baladě (např. *desetnica*), do druhé ty, které vznikly přetvořením (nebo spíše pokřivením) postav tradiční lidové baladiky (např. *škopnik*). Třetí skupinou jsou postavy – autorské konstrukty (např. *oklepnik*, *smrtnik*).

Hned na úvod kapitoly o fikčních světech v poezii Svetlany Makarovičové můžeme říci, že (ve srovnání s fikčními světy ostatních alienativních básníků) jsou fikční světy její lyriky nejvíce „dějové“, nejvíce „dialogické“, a proto i nejvíce dramatické. Jedním z hlavních důvodů je těžiště fikčních světů v lidové baladě, a tedy v lyrické epičnosti, dalším důvodem (spjatým rovněž s poetikou lidové balady) je velká míra fikčních hlasů, lyrických dialogů, jichž se často aktivně účastní i lyrický subjekt.

V následujícím výkladu se tedy budeme věnovat především fikčním postavám světa Svetlany Makarovičové, neboť témata odcizení jsou s nimi pevně spjata. Postavy, které se vážou k poetice lidové balady – tak chápeme především postavy „matky-vražednice“, „desáté dcery“ či „Lenory“ –, budeme podrobně analyzovat ve III. dílu této práce, proto je zde zmíníme jen v nezbytně nutné míře.

Ještě než se však budeme věnovat konkrétním fikčním postavám/entitám, krátce se zastavíme u jednotlivých sbírek Svetlany Makarovičové.<sup>213</sup> O důvodech, proč nezařazujeme autorčinu prvotinu *Somrak*, jsme se již zmínili. Doplňme ještě, že se už v této sbírce objevují náznaky tématu odcizení (např. v b. *Večer*: „*Nihče nikogar ne ljubi*“; či v b. *Ti si daljava*: „*Nikoli te ne najdem. Ti si daljava.*“ atd.), přesto je však prvotina Makarovičové ve znamení hledání autorské poetiky.

V další sbírce (*Kresna noč*, 1968) jsou již přítomny motivy, které jsou součástí zralé alienativní lyriky, její specifické podoby, kterou jí vtiskla právě Svetlana Makarovičová. Od této sbírky dál bude ve fikčních světech lyriky Makarovičové subjekt vždy cizincem ve světě.<sup>214</sup> Sbírku tvoří trojdílné cykly básní, rytmicky spjaté asonancemi. Nejen tato formální stránka veršů, ale i vícero blíženeckých motivů (viz níže) spojuje lyriku Makarovičové s fikčními světy poezie Gregora Strniši.<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> Jelikož některé básně Svetlany Makarovičové mají stejný či podobný název (např. *Zibelka*), uvádíme zde většinou u úryvků básní nejen název básně, ale i básnické sbírky.

<sup>214</sup> Osti (2008: 62)

<sup>215</sup> Sama Svetlana Makarovičová se k tomu vyjádřila v interview s Brankem Hofmanem: „*Druga pesniška zbirka je bila Kresna noč. Mnogi pravijo, da je pod vplivom Strniševe lirike. Sama ne morem soditi o tem. Od njega, ki je brez dvoma močnejši in izrazitejši ustvarjalec kot jaz, sem zavestno prevzela le oblikovno disciplino in ciklično ureditev. Menim pa, da je svet, ki ga izpovedujem v Kresni noči, moj, to je svet živali, ki mi je tudi v zasebnem življenju izredno blizu. V Strniševi liriki so živali navadno nosilke izpovedne simbolike, meni pa pomenijo mnogo več, zame so resnične, z nekaterimi se lahko celo identificiram.*“ (1978: 268)

V následující sbírce *Volčje jagode* (1972) jsou opět básně rozděleny do cyklů po třech, rozhojňuje se počet a variuje podoba autorských i folklórních postav a motivů (desátá dcera, vraní oka atp.). Sbíрка má velmi vyváženou cyklickou kompozici, formálně podobnou (zkrácené) struktuře klasického antického dramatu. Ze sémantického hlediska má následující kompozici: 1. b. uvedení do problému – 2. b. odbočka/peripetie děje – 3. b. návrat k původnímu problému, popřípadě „rozuzlení“.<sup>216</sup> Forma básní je však z oblasti moderní poezie – osmiverší ve volném verši. Oproti sbírce následující se před čtenářem ještě neotvírá tolik „prázdných míst“, která pro něj chystá sbírka *Srčevce*, jež vychází v roce 1972. Ve sbírce *Volčje jagode* je také oproti následujícím sbírkám v některých básních zdůrazňována snovost, neurčitost. Skutečnost fikčního světa je zamlžena (např. b. *Senca*: „*Morda bo za hip – je bil to veter?*“ aj.). Stále ještě lze vysledovat silnou vazbu na fikční světy lyriky Gregora Strniši. Nejvýrazněji je s nimi spjatý cyklus *Klet*, který je ztvárněn jako „místo s tajemstvím“,<sup>217</sup> zároveň však odkazuje k dalším fikčním světům, které jsou se světem, kam je lyrický subjekt zasazen, spojeny a ovlivňují ho:

*Pod goro stoji orjaški slap.  
Za njim spi mož, ki mu vem ime,  
ustavljeno uro drži v rokah.  
Do tja ne drži nobena gaz,  
zato sem slaba in ne pobegnem odtod,  
čeprav ni zapaha na vratih kleti.  
(Klet, II.)*

Vše se však změní s následující sbírkou *Srčevce*, jejíž fikční svět je vykreslený jasně a pevně a je krutý ve své pevnosti. Sny, do nichž se snaží postavy tohoto světa uniknout, nepřinášejí úlevu. Se sbírkou *Srčevce* přichází do poetiky Svetlany Makarovičové zásadní změna. Úspornější formou básní (báseň ve sbírce tvoří pravidelná čtyřverší se střídavým rýmem) a sevřeným vyjádřením se Makarovičová maximálně přiblížila poetice lidové balady, zároveň však v šestnácti básních sbírky vytvořila zcela autonomní autorský fikční svět, který dále rozvíjí ve sbírce *Pelin žena*, vydané o rok později (1974). Tato sbírka je krokem stranou od poetiky lidové balady, prohlubuje se však vztah k mytickému uvažování o světě, sahající

<sup>216</sup> Např. v básni *Volčje jagode*: 1. spáchání křivdy: přihlížení k vraždě; 2. uvědomění si viny a rozvíjení tohoto motivu; 3. trest.

<sup>217</sup> Lze srovn. např. se Strnišovými prostory labyrintu či lesa.

hlouběji do historie lidského myšlení.<sup>218</sup> Básně jsou také oproti předchozím sbírkám více enigmatické, často jsou možnosti interpretace ztíženy či zmnoženy.<sup>219</sup> Autorka využívá bohatší škály forem (kromě tří čtyřverší se objevují i tři šestiverší aj.). Na váze nabývá téma viny a trestu. Ještě více je zdůrazňována myšlenka, že stávající morální řád společnosti je krutý, zlý a pokřivený. Existuje jen proto, aby odhalil „odlišného“ člověka. Toho pak společnost odsoudí k vyhnanství nebo zavraždí (častým motivem je kamenování či vypichování očí). Poslední verše v sobě nezřídka skrývají odsouzení společnosti lyrickým subjektem. Přestože se forma básní oproti předchozí sbírce poněkud uvolnila a jednotlivé promluvy-verše se prodloužily, jsou básně stále velmi dramatické. Jedním z postupů, jak této dramatičnosti Makarovičová dosahuje, je užívání lyrického vícehlasí, lyrických dialogů/monologů jednotlivých postav, hlasu davu-chóru. Lze dokonce uvažovat o jakési „divadelnosti“ malých fikčních světů. Mnohé básně totiž navozují představu, jako by se jednotlivé „průhledy“ do fikčního světa odehrávaly na jevišti a fikční prostor, např. „světnice“, „mlýn“ atp., byly jen kulisami dramatického jednání.

## 2.41 Postava „odlišné“ ženy

Emblematickou postavou fikčních světů Svetlany Makarovičové je „odlišná“, „silná“ žena, svým způsobem cizinka ve světě, do něhož se narodila. Může mít několikerou podobu: například čarodějnice (*čarovnica*<sup>220</sup>), „divoženka“ (*žalik žena*), „pelyňková žena“ (*pelin žena*). Někdy přebírá podobu vyhnané „desáté dcery“ (*desetnica*), postavy tradiční slovinské balady.

<sup>218</sup> V těchto fikčních světech je např. nebezpečné přivolávat či oslovovat bájně bytosti (např. b. *Kača*: „Zato je ne budi, zato je ne kličí,/ ne kličí je, pa ne bo prišla.“), či dokonce jim vyzrazovat (své) jméno (b. *Smrtnik*, b. *Ime*).

<sup>219</sup> Příkladem takových básní jsou např. b. *Svitanice*, *Piščal* aj.

<sup>220</sup> „*čarôvnica*, cõprnica, věša, **věšča**, vráčnica, vėsna, štrija, striga, bajánca, bojánca, klékarčakvátarna bába, světa bába, bosarúna, bába vída, švíla prerokvíla, lámia, fúria, **1. demonično bitje z magičnimi močmi**, npr. *duh, vila, mora*; **2. ženska, ki zna čarati bodisi prirojeno ali pridobljeno**. Čara na simpatetičen in antipatetičen način in po analogiji ali na način pars pro toto, s pomočjo apotropijskih dejanj, vodezdravilnih zelišč, zvarkov, urokov, zagovorov, molitev, s → črnimi bukvami in magičnimi predmeti (npr. s palico kot sedežem duha prednika, zvonce, kozlovim rogom ipd.). Ljudje so verjeli, da č. letijo, da njihov duh zpušča telo in potuje po drugem svetu, kjer pride v stik z duhovi in dušami rajnih. Č. se zbirajo na sabatni dan, ko hodijo v → ris plesat na določene gore, npr. na Grintavec, Rogaško goro, Klek, Slivnico. Pri → čaranju č. pomagajo duhovi. Čarajo vreme, povzročajo lahko smrt, bolezen ali nesrečo. Na poljih naredijo pšenico snetljivo, odvzamejo pridelek in kradejo kravam mleko. Znajo vedeževati, prerokovati, zdraviti in pomagati v težavah, obvladujejo ljubezensko magijo. Pred č. so se branili z blagoslovljenim smodnikom, soljo, blagoslovljeno vodo, narobe obrnjeno obleko ipd. Prevladuje mnenje, da je → čarovništvo na osnovi kulta velike matere, lunarne boginje, kakršne so bili Hekate, Artemida, na Slov. Pehtra. V Ziljski dolini so označili zločin ženske, ki so jo obsodili čarovništva, kot zločin Pehtra babe (→ Pehtra baba).“ In: *Slovenski etnološki leksikon* (2004: 73)

Tyto ženy se objevují již ve fikčním světě druhé sbírky *Kresna noč*. Zde najdeme postavy žen, které jsou obdařené magickou silou, které jako by se pohybovaly na pomezí snu a reality. Zastupují je především postavy žen z cyklů *Mesečnica* a *Plesalka*. Tyto básně jsou svou poetikou velmi blízké fikčním světům básní Gregora Strniši (např. b. *Plesalka* ze sbírky *Mozaiki* a stejnojmenná báseň S. Makarovičové. Zároveň se fikční svět této básně vyznačuje podobnými rysy jako svět Strnišovy básně *Večerna pravljica*.).

<i>Bela krila se igrajo z njo.</i> <i>Bele marionete jo spremljajo v črnih zrcalih.</i> <i>Deklica hoče poleteti v luč.</i> (S. Makarovičová: <i>Plesalka</i> , I.)	<i>Zdi se, da bi rada zapustila</i> <i>belo hišo svojega telesa,</i> <i>kot otrok bi šla in se zgubila</i> <i>v temnem in velikem gozdu plesa.</i> (G. Strniša: <i>Plesalka</i> )
--	---

<i>Opolnoči zaniha zastor iz bršljana.</i> <i>Iz njega pogleda dolga roka.</i> <b><i>V luno zableščijo dolgi zobje.</i></b> <i>V linah vročično pojejo sove.</i> <b><i>Gospe sanjajo težak sen.</i></b> <i>Belo okostje lahno zaplava v zrak.</i> (S. Makarovičová: <i>Plesalka</i> , III.)	<b><i>Od žolte lune siv lišaj visi.</i></b> (...) <i>Na drugi strani gozda, v temni hiši,</i> <i>v globokih, nizkih jamah svojih sob,</i> <b><i>spijo ljudje, kot dolge, sive miši.</i></b> <b><i>Velike mačke sanj se igrajo z njimi.</i></b> (G. Strniša: <i>Večerna pravljica</i> )
---	--

Pozoruhodnou postavou fikčního světa lyriky Svetlany Makarovičové je „Šípková Růženka“ (*Trnuljčica*). Té je ve sbírce *Kresna noč* věnován stejnojmenný cyklus, tradiční podoba spící dívky je však pozměněna. Růženka nečeká pasivně na svého prince, ale sama odchází hledat svůj hrad („*Trnuljčica odide, da bi našla svoj grad.*“).<sup>221</sup> Byla-li v klasické pohádce Růženka začarována a spala obklopena trním, je nyní její cesta „trnitá“. Na svou cestu si ostříhá vlasy – poprvé se objevuje motiv, který se bude v dalších sbírkách Makarovičové vracet (například v cyklu *Desetnica*: „*Stresla si je lase z obraza.*“).

*Poti so dolge. Sklonjena hodi,*  
*s pogledom, uprtim v goro.*<sup>222</sup>

***Odrežala si je dolge lase.***

*Srečuje mnogo ljudi, z očmi iz lošča.*

*Nihče je ne spozna.*

*Sneži. Ob poti je včasih pritlikav šipek,*

*posut z rdečimi jagodami.*

(*Trnuljčica*, II.)

<sup>221</sup> Borovniková (1994: 533)

<sup>222</sup> Ve sbírce *Kresna noč* vidíme ještě velmi silný vliv fikčních světů poezie Gregora Strniši. V uvedené básni lze například motiv pouti směrem k „hoře“ vztáhnout ke Strnišovu cyklu *Inferno* (*Pustinja*, *Gora*).



Růženka se pak v dalších sbírkách Makarovičové objeví už jen jako „desátá dcera“, také ta je totiž odsouzena k bloudění po světě plném nepřátelských lidí. I motiv plodů šípku z této básně můžeme chápat nejen jako motiv tradičně spjatý s pohádkou *O Šípkové Růžence*, ale i jako předzvěst emblematického motivu fikčních světů Makarovičové – plodů vraních ok.

V cyklu *Semena* ze sbírky *Kresna noč* se objevuje další motiv, který bude v následujících sbírkách rozvíjen a variován – **omamující rituál**. Podobné rituály většinou u Makarovičové provozují čarodějnice či divoženky, zde je ústřední fikční postavou dívka, s „divnýma očima“, které „vidí jinak“. Tento motiv bude rovněž dále rozšiřován – schopnost „vidět jinak“ či „příliš jasně“ vyděluje (lyrický) subjekt ze společnosti a odsuzuje ho k životu v samotě, je danajským darem. (Krutá společnost ze sbírky *Pelin žena* si příznačně zvolí jako způsob mučení právě vypichování očí.)

*Sredi jase sedi dekle s čudnimi očmi,  
z očmi, ki vidijo drugače,  
z očmi, ki gledajo drugam.  
(Semena, I.)*

V cyklu *Semena* nacházíme předzvěst dalšího motivu – vraždy nenarozeného dítěte.<sup>223</sup> Zde je sice zastřen metaforou, přesto rozpoznatelný:

*Piha v lučke in se smeje,  
smeje se pa spiha v veter  
vseh svojih tisoč nerojenih otrok.*

V závěrečné básni cyklu pak jako „velká čarodějka“ vystupuje luna. Obřad, při němž jsou rozsévána semena neklidného snu, opět připomene fikční svět Strnišovy básně *Večerna pravljica*. Závěrečné dvojverší pak ukazuje motiv příznačný pro lyriku všech alienativních básníků – **nevyslovenou enigmatickou hrozbu**, sílu, která může ohrozit svět reality.

*Od prstov ji kane prozorno seme,  
ki se v zaprtih očeh razrašča  
v hladen, blesteč sen.  
Zunaj nosi davna zakletev  
nemirna semena nad ulicami.  
Daleč odtod, v najglobljem brlogu teme  
klíje neznano, temno zrno.  
(Semena, III.)*

---

<sup>223</sup> Kapitola o motivu matky-vraždnice viz III. díl, kapitola 1.13.

Žena, jako pán nad životem i smrtí, se objevuje hned v prvních dvou cyklech básní sbírky *Volčje jagode – Senca a Vešče*. V prvním je představena jako žena spojená s přírodními živly, které upřednostňuje nad společenství lidí; žena hubící „mravenčí život“ (který zde symbolizuje konzumní společnost, viz cyklus *Mravljišče* z téže sbírky), zabíjející i další život, který v sobě nosí:

*Ona je, ki v slepečem ognju  
strmé sežiga svoja semena.  
Ona je, ki tepta mravljišča,  
ki se privija k debлом namesto k nam,*

V cyklu *Vešče* bere na sebe lyrický subjekt roli takové magické ženy, pohanské bohyně, která určuje hranice světa i dne, která, stejně jako si bojovník brousí zbraň, si splétá cop:

*Jaz sem velika luč in pojem.  
Jasno pojem, nikoli ne umrem.  
S črno senco sem razrezala svet,  
z zlatim nožem razdelila temo.  
Pletem, prepletam. **Glej kito,**  
**ki sem jo spletla zate. Pridi.**  
(*Vešče, II.*)*

V cyklu *Makova luč* je zobrazen magický rituál. Žena (nijak v básni nejmenovaná) zaklíná muže (rovněž označovaného jen osobním zájmenem) za pomoci omamného máku. Objevuje se zde i pohádkový motiv zkamenělého člověka („*Če pride dež,/ ga spremeni/ v soho iz temnega srebra.*“, *II.*). Přestože s ránem ztrácí užknutí svou moc, muži zůstává na prsou znamení („*Na prsih ima znamenje./ Nosil ga bo veliko let.*“, *III.*).

Ve sbírce *Volčje jagode* se poprvé objevuje postava divoženky (*žalik žena*), postava s mnoha rysy podobnými čarodějnici – také divoženka má magickou moc, dokáže zneklidnit a očarovat (obvykle muže). Jak zdůrazňuje hlas lyrického subjektu, i ji je třeba chápat jako trest pro tento svět (viz dále): „*žalik žena je bila, je bila./ Zaradi tega sveta. Zaradi njega samega.*“ (*I.*)

*Žalik žena* (divoženka) se později objevuje ve sbírce *Srčevce* v básních *Žalik žena* a *V tihem mlinu*. V první básni je zobrazen „přerod“ ženy v divoženku. Žena se pro svůj osud rozhodne sama, vybírá si svou vlastní cestu, přestože ji na ní nečeká štěstí. Ve druhé básni

divoženka trestá mlynáře za jeho zradu, až s jeho smrtí mu odpouští: „*Plačal je, ko je bil živ./ Mrtev ni ničesar kriv.*“

Ve sbírce *Pelin žena* se k trestajícím ženám přidružuje „pechtra“ (*pehtra*),<sup>224</sup> která má ve slovinském folklóru roli pozitivní i trestající. Ve fikčním světě lyriky Makarovičové je nelítostnou bytostí, přestože se matka provinila jen tím, že přivedla své dítě na svět:

*Pasla je pehtra,  
gade tri, gade tri,  
varijo gadje kaplje tri.*

*Saj tudi zate,  
mamica, mamica,  
ker si na svet me spravila.*

Víceméně všechny ženské postavy mají ve fikčních světech lyriky Svetlany Makarovičové magickou moc, určitým způsobem jsou tedy spojeny s topoi **čarodějnice**. Nejvíce však s čarodějnicemi lze identifikovat postavy z básní *Vešča* a *Grmada*, kde je rolí lyrického subjektu dívka, která se „provinila“ svou krásou a smyslností, proto je odsouzena k upálení na hranici. Její magická moc je však tak silná, že ji lidé nemohou zahubit zcela.

*Vsakihi sto let se spet srečamo.  
Dokler bo ogenj vodo jedel,  
bodo grmade skupaj vlačili.  
(Grmada)*

Podobné téma (či jeho varianta) je zobrazeno v básni *Glejte vodico* – lidé mučili a utopili divoženku (*žalik žena*), ta se však mezi ně vrátí:

*Že ko smo davili žalik telo,  
ko smo iztikali žalik oči,  
vedeli smo, da vrnila se bo.*

---

<sup>224</sup> „**Pehtra bába**, Péhtra, Péhtrna, Pérhta, Pjéhtrna, Pjétra, Pírta, Pérta, Pjéhtra bába, Pjáhtra bába, Péhta, Péhta krúlja, Véhtra bába, Zláta bába, Jága bába, Ježi bába, sredozimka, žensko bajno bitje ambivalentne narave. Kot poosebljena svetloba je prijazna in lepa (stvnem. perah-tun, svetel, bleščec), kot pramati, voditeljica duš mrtvih in grmovnica z železnim nosom ipd. je strašna, povzroča nevihte, dela sneg. V pripovednem izročilu je P. b. voditeljica → divje jage in stroga varuhinja ženskih opravil (preja, tkanje, pranje) in upoštevanja prepovedi v → kvatrah. Tistega, ki se do nje vede nespoštljivo, oslepi, mu zasadi sekiro v pleča, požrešnežu, ki ne spoštuje posta, razpara trebuh z burklami. Po raziskavah N. Kureta naj bi bila P. b. indoevr. → sredozimka, naslednica evrazijske pramatere (Magna mater), ženskega imena, ki naj bi pred tisočletji nastal v družb. strukturah, kjer je dominirala žena. Pod vplivom novih družb. razmer se je njena narava demonizirala, sčasoma dobila kršč. preobleko v osobi → sv. Lucije, se sekularizirala in postala pravljicihni lik.“ In: Slovenski etnološki leksikon (2004: 409)

## 2.42 Ubohé mraveniště lidské společnosti

Čarodějnice, divoženky, desáté dcery jsou zasazeny do světa lidí, kteří jsou prázdní, nelítostní, touží po majetku a odlišnost potírají, jelikož z ní mají strach. První ucelenější obraz a kritika takové společnosti se objevují v cyklu *Mravljišče* (sbírka *Volčje jagode*). Mraveniště je zde metaforou konzumní společnosti.<sup>225</sup> První báseň cyklu je složena z krátkých, úsečných promluv, systému pravidel „mraveniště“:

*Vse enake. Jaz enaka.  
Ti enaka. Ona. Vse.  
(...)  
Imamo. Imeti. Imele bomo.  
Enake. Dobro je. Prav je. Ne misli.*

V další básni pak promlouvá hlas lyrického subjektu a stylizuje se do mytického ptáka (supa), který potrestá falešný „mravenčí“ život („*Ne vedo za zlati kljun,/ ki se odpira nad njihovo streho.*“). Do role soudce i vykonavatele trestu se tedy staví sám lyrický subjekt. Jak uvidíme v následující kapitole, později přebírají tuto roli různé přízraky, fantaskní bytosti nerozlišující míru viny či vůbec neuvažující o vině či nevině trestaných.

Dalším zobrazením **šedého a prázdného života** je cyklus *Melišče* (sbírka *Volčje jagode*). V první básni cyklu je zobrazen vězeň suťového moře, který sní o vlčích mácích a který je slepý – jeho oči zakrývá písek. Ve druhé básni pak lyrický subjekt promlouvá jako „pán suťového moře“, hovoří k nevídanému hostu, chrání si svůj rudý mák a své kamínky (jeho protivník přichází z „cizího kraje“ – z louky), vetřelci hrozí kamením. Jak sděluje hlas lyrického subjektu ve třetí básni, zdánlivě pyšný život pána suťového moře je však pouhým umíráním, po němž jako připomínka zbyl jen mák.

*Jaz sem gospodar melišča,  
pojdi stran od mojega kamenja.  
(...)  
Vrni se na svoj travnik, tujec,  
drugače te z lastnimi kamni pobijem.  
(Melišče, II.)*

Jako o jedné z podob „úhledného“ světa, který je však prázdný a může se snadno zbortit, můžeme uvažovat i o cyklu *Porcelansko mesto* (sbírka *Volčje jagode*, viz níže). Tento fikční

<sup>225</sup> Podobně uvažuje Silvija Borovniková (1994: 534): „...mravlja pri njej ni simbol pridnosti in delavnosti (...), temveč nevarne, zadušljive težnje po enakosti, po uniformnosti...“

svět má pohádkové rysy a můžeme zde opět vidět další vazbu na poezii Gregora Strniši (cykly *Inferno* a *Lutka*).

Svět, který je na pokraji reality a který je závislý na cizí libovůli (vůli čarodějnice), je zobrazen v básni *Nore gobe* (sb. *Srčevac*). Lidé „z vysokých domů“ v tomto světě žijí v blahé nevědomosti, stačí však pouhé zívnutí čarodějnice a jejich domy se rozpadnou na prach:

*Zrasle so visoke hiše,  
v njih prebivajo ljudje,  
sanjajo prečudne sanje,  
da so tukaj, da žive.*

*Coprnicise zazeha,  
hiše se zdrobijo v prah.*

Podobné zobrazení fikčního světa, v němž jsou lidé jen hračkou v rukou čarodějnice, se objeví ještě v básni *Urok* (sb. *Pelin žena*):

*ste se dolgo igrali  
ste se strašno igrali,  
dokler niste moje igračke postali,*

Ve sbírce *Pelin žena* se zcela prolně fikční svět „běžných lidí“ a „jiných lidí či bytostí“. V této sbírce je také přímo vyjádřen postoj autorského subjektu ke společnosti. V dialozích v básních *Večernice* a *Romanje*, které symbolicky otevírají i uzavírají sbírku, hovoří hlas lyrického subjektu s „chórem“. Není to však „hlas lidu“, který vynáší soudy v antických tragédiích, avšak hlas pokryteckých, zlých lidí, kteří se svými vlastními promluvami usvědčují ze své malosti.

V téže sbírce se téma společnosti, která rozděluje a bere, objevuje ve formě rozpočítadla (*Odštevanka*). S touto společností nechce mít lyrický subjekt nic společného, jak říká v refrénu básně: „a každým rokem ještě míň“ („*vsako leto rajši*“). Opačnou roli – člověka z davu, člověka, který si bere, co se mu zlíbí, a který si libuje v utrpení druhého – přejímá hlas lyrického subjektu v básni *Na svetu tako* (rovněž sb. *Pelin žena*). Lakonicky sděluje, že je v právu, neboť „tak to na světě chodí“:

*Kar imaš rad, bom tebi vzel,  
ker bo meni prav prišlo,  
ker bo meni prav prišlo,  
saj je na svetu tako.*

Avšak ti, co odečítají, budou jednoho dne sami sečtení. „Hlas, který sčítá“ jim sečte jejich dny („in veš, da v nekem jutru/ boš tudi sam preštet,“ b. *Preštevanje*).

## 2.43 Postava (trestajícího) přízraku

Ve fikčních světech Makarovičové není vykonavatelkou trestu pouze žena s magickými schopnostmi. Tím, kdo rozsévá násilí a strach, může být i přízrak (svou podobou spíše muž) – i ten se v těchto fikčních světech objevuje v několikero podobách. Jako „doškář“<sup>226</sup> (*škopnik*), „smrtka“ (*smrtnik*) či „srdcemor“ (*srčevce*). Trestající přízrak na sebe může vzít i podobu zvířete, nejčastěji obludného hmyzu, např. krtonožky (*bramor*) či brouka (*oklepnik*).

## Hmyz jako nástroj trestu

Motiv trestu, který se snáší na jedince i společnost, byl ve fikčních světech Makarovičové spojen nejprve s (magickou) ženou, která se stala vykonavatelkou trestu, o něco později v této roli vystupují „hmyzí přízraky“ (později antropomorfní bytosti, viz dále). Jako první se objevuje „brouk vrboun“.<sup>227</sup> Ten přichází v parných odpoledních, kdy z „černého nebe“ praží slunce. Nezadrží ho žádné dveře. Je obrovský. „Přichází trestat.“

*V takih popoldnevih prihaja hrošč Oklepnik.*

*Nobena vrata ga ne zadržijo.*

*Prihaja kaznovat. Velik je.*

*(Oklepnik, I.)*

Ve druhé básni cyklu je zdůrazněna **relativnost viny**, do role trestaného se staví sám lyrický subjekt („*spletam prste v mrzel voz/ in šepečem: – Ničesar nisem storil.*“), třetí báseň téma viny variuje, objevuje se však druhá osoba, množí se hlasy lyrického subjektu, rozšiřuje se perspektiva fikčního světa („– *Saj nisem ničesar storil, šepečeš.*“). Druhá báseň také odkazuje k jinému, spíše snovému světu:<sup>228</sup> zobrazeno je utrpení „někoho“ v daleké zemi:

<sup>226</sup> „*škópnik*, škópňjak (Kor.), škópňjek, škópnek, škópňjek, vidovina, vrág (B. kr.), zmín, bajno bitje, zli duh. Prikazuje se v podobi goreče škope, brezove metle (...) Kot goreča ptica, žareče bitje, sršenasto-dlakast možic ali goreči mož. Po verovanju š. leta po zraku, predvsem ponoči, seda na vrh smreke, jo osmodi, ali na streho, kar prinaša nesrečo, na gnojišče ipd. Kot zli duh duši otroka v plenicih, ga zamenja ali podtakne svojega, otroke duši v spanju, posebno če so domačini prižgali trsko na obeh koncih ali če je v bližini kljuka; seda nanje in kljuva (J. Šašel), jih odnaša in podtika.“ In: *Slovenski etnološki leksikon* (2004: 607)

<sup>227</sup> Nejbližším překladem je patrně zlatohlávek, toto jméno má však v češtině spíše pozitivní charakter, proto volíme jiné řešení. (Zlatohlávci jsou z čeledi vrbounovitých.)

<sup>228</sup> Opět tento postup chápeme jako blízký fikčním světům Gregora Strniši.

*V daljni pokrajini se nekdo premražen  
ob hrapavem deblu zvija,  
z drevesa skorjo gloje.  
(Oklepnik, II.)*

Ve sbírce *Pelin žena* se znovu objevuje (trestající) obludný hmyz – krtonožka – *bramor*. Ta se ve stejnojmenné básni nezajímá o vinu či nevinu svých obětí. Jejich vinou je, že žily v nevědomosti, přestože věděli o „krtonožce“: „*Saj smo za bramorje vedeli/ v času brez bramorjev.*“

### **Trestající (milencův) přízrak**

Motiv trestu se ve fikčním světě lyriky Makarovičové spojuje i s motivem erotiky. Básně, které tyto motivy obsahují, se rovněž vážou ke skupině lidových balad typu „mrtvý přijde pro svou milou“ (*Lenora*).<sup>229</sup> V postavě „milého“ vystupují i postavy, které mají v tradičním slovinském folklóru zcela jinou úlohu. Je to například „doškář“ (*škopnik*), o kterém se věřilo, že zapaluje domy či krade děti. Zde vystupuje v úloze milence, jenž nese smrt („*moj fant je podavil/ že dosti deklet.*“ b. *Škopnik*, sb. *Srčevce*).

Škopnik v následující sbírce (*Pelin žena*) přichází „trestat“ nejen dívky, ale všechny lidi, hlas lyrického subjektu mu v posledních verších básně vloží do úst vysvětlení, proč:

*Če vas je tudi tisoč in več,  
pa vas vendar ni več kot en sam,  
ki nobenega drugega ne pozna.  
(Škopnik)*

„Doškář“ se ve sbírce *Pelin žena* objeví ještě v básni *V tem mrazu*. Zdá se, že v chladném světě již není třeba trestajícího přízraku, lidé si vždy dokážou život udělat ještě horší:

*Škopnik vsem dobro jutro želi,  
prelepo piska na človeško kost<sup>230</sup>  
v tem mrazu.*

*Pa to še zmeraj ni tako hudo,  
da ne bi lahko še huje bilo*

<sup>229</sup> viz III. díl této práce, kapitola 1.13.

<sup>230</sup> Lze též srovnat s lidovou písní *Mrtvaška kost* a jejím odrazem v poezii Vena Taufera (viz III. díl, kapitola 1.21). Stejně téma v téže sbírce variuje Makarovičová ještě v b. *Mrtvaška kost*, v níž se prolíná stylizace do veselého popěvku s tématem memento mori („*vate zre mrtvaška kost,/ suha bela veselost.*“).

V téže sbírce vystupuje v roli milence ještě „krvavec“ (*Krvavec*), nejde však o „trestající přízrak“ v pravém slova smyslu. Fikčním časem je totiž čas války a krvavec je „jedním z mnoha“, je obecným pojmenováním člověka, který žije v násilí a pro násilí:

*Ne kdo si ti, ne kdo sem jaz,  
je že tak kraj, je že tak čas,  
ime pa v vojski važno ni –  
krvavec jaz, krvavec ti.*

Ve sbírce *Pelin žena* najdeme ještě další variantu přízraku, který přichází, aby zabíjel (snad i trestal). V básni *Smrtnik* se „smrták“ neobjevuje přímo, hovoří o něm pouze hlas lyrického subjektu, který je šílený hrůzou, že se tento přízrak objeví („Čakam le na to, kar v grozi/ imenujem smrtnika.“).

### **„Srdcemor“: spálený a znovuzrozený člověk**

Mezi trestajícími-zabíjejícími přízraky má zvláštní postavení „srdcemor“ (*srčavec*), nejenže je po něm pojmenována celá sbírka (*Srčavec*, 1973), ale tato postava je velmi zajímavá z hlediska intertextuálního. Nejprve uvedeme celou báseň *Srčavec* ze stejnojmenné sbírky:

*Šel mož in se obesil,  
seme padlo je na tla,  
vroče je človeško seme,  
zemlja ga je vsrkala.*

*Sedemkrat je listje rdeče.  
Sedem nepremičnih let.  
Kjer je zemlja vzela seme,  
je pognal človeški cvet.*

*Cvet nabrekne in odpade.  
Korenika pod zemljo  
pa čez sedem let dorase  
v srčasto postavico.*

*Srčavec razkople rušo,  
prvič beli dan uzre.  
Gre po svetu, v vsakem kraju  
svoje umori dekle.*



Na první pohled může srdcemor vypadat jako zcela autorská postava, při hlubším zkoumání však najdeme nespornou souvislost s málo známým příběhem o „spáleném a znovuzrozeném člověku“. Základní struktura příběhu je následující:<sup>231</sup> člověk (poustevník, světec) určitým způsobem zhřešil (něco ukradl, zalhal). Za svůj čin byl upálen, popřípadě se musel upálit sám. V popelu po něm zůstalo srdce (či plíce, játra). Někdo (poutník) tyto ostatky odnesl. V domě, kde přenocoval, uvedené pozůstatky snědla dcera hostitelů a po nějaké době porodila syna, který dostal stejné jméno, jaké měl mrtvý hříšník.

Druhá základní varianta příběhu má legendistické prvky: Jeden z apoštolů (sv. Andrej /Ondřej/ či sv. Jernej /Bartoloměj/) sní plíce (játra) zvířete určeného pro všechny (nerozdělí se). Kristus mu nařídí upálit se. Zbudou opět srdce (plíce atp.). Poté, co je sní dívka z hostince, po čase porodí syna, ten vyrostе a stane se opět Kristovým učedníkem.

Pokud budeme chápat „zemi“ jako symbol pro ženu-matku, vyvstane před námi nová možnost interpretace básně *Srčevce*: Muž se oběsil – jde o sebevraždu nebo o potrestání sebe sama za určitou křivdu? Země vpila jeho sémě. Zde po dotyčném nezůstávají játra či plíce, avšak zdůrazněn je jeden ze základních rysů fikčních světů Svetlany Makarovičové: smrt se často neoddělitelně pojí se smyslnou stránkou života, eros s thanatem. Země zplodí postavu srdcovitého tvaru (ani člověka, ani rostlinu). V závěru básně se pak projevuje kontaminace motivem „mrtvý přijde pro svou milou“ – bytost jde zabíjet „své“ dívky. Důvod tohoto jednání je zastřen tajemstvím, snad je jde trestat (?). Jisté je, že je podruhé zdůrazněno spojení smrti a erotiky.

## 2.44 Postava mlynáře, prostor mlýnu

Už ve sbírce *Kresna noč* se objevují postavy, které „zabydlují“ fikční svět lyriky Svetlany Makarovičové. K některým z nich se váže i určitý prostor, v případě postavy mlynáře je to pochopitelně mlýn s mlýnským náhonem a blízkou řekou. Mlynář (později nazývaný i jako „černý mlynář“, viz b. *Črni mlinar*) se ve fikčních světech Makarovičové objevuje ve dvojí podobě: buď je obětí (určnutí, vraždy, b. *Mlinarica*), nebo katem (mlynář je vinen smrtí své milé, b. *Črni mlinar*, či ji zradí, b. *V tihem mlinu*), za svou zradu je pak potrestán. V těchto fikčních světech je zrada a křivda na slabém a nevinném chápána jako velký zločin. Nemilosrdně je proto odsuzováno či trestáno i pouhé přihlížení křivdě (viz např. b. *Volčje*

---

<sup>231</sup> Matičetov (1961: 48–49)

*jagode* ze stejnojmenné sbírky). Ve sbírce *Kresna noč* je mlýn ze stejnojmenného cyklu prostorem prázdnoty a tísně. Mlynář, který v něm přebývá, se pomalu tráví („*Mlinar z mladim obrazom/ dan za dnem zamišljeno jé/ strupeno suho cvetje.*“ I.). Celý cyklus je však zároveň hádankou: kde se nachází lyrický subjekt, který promlouvá ve druhé básni? Ve mlýně? Nebo v jakémsi osobním žaláři, který je blízký fikčnímu světu Strnišova cyklu *Lutka* (ze sbírky *Odisej*)? – „*Hodim po izbi in ne najdem iz nje.*“<sup>232</sup> (*Mlin, II.*). V závěrečné básni se pohled do fikčního světa opět vrací k mlýnu, aluze na lidovou píseň („*za svoje ljubice, stonoge bele ribice*“) se prolínají s přízračnými obrazy („*V izbi stoji okostje z mladim obrazom*“), posledním veršem je pak zdůrazněna významová rovina snu a zdání („*Priteka sen. Priteka sen.*“).

Již zmíněný černý mlýnář se objevuje i dále, ve sbírce *Volčje jagode*. Ve stejnojmenném cyklu *Črni mlinar* nejdříve promlouvá hlas lyrického subjektu, tentokrát přejímající roli utopené (nevěrné) ženy („*Pred davnimi leti so me utopili,/ ker sem bila svojemu možu nezvesta.*“, I.), v následující básni jsme svědky „ochranného rituálu“ („*Črni mlinar nariše môro na vrata/ in gre spat. Nihče ne more noter.*“, II.). Náhled do tohoto fikčního světa končí ránem – přízrak mrtvé ženy se vytrácí a zůstává jen jako podivná myšlenka, kterou mlýnář zažene mávnutím ruky. V tomto případě zůstala pomsta (patrně) nedokonána.

Postava mlynáře se objevuje i v následujícím cyklu *Žalik žena*. Zde je mlýnář očarován divoženkou (liškou), na svatého Jána (sic!) odejde a už se nevrátí („*Na šentjanževo bo odšel ob potoku./ Nič več ga ne bodo videli.*“).

V cyklu *Porcelansko mesto* (sb. *Volčje jagode*) je mlýnář symbolem všech (majetnických) mužů. Mlynář, který přišel z „černé noční můry“, si chce přisvojit sestru lyrického subjektu, ta se však „rozbije“. Lyrický subjekt se mlynáři vzepře, přesto nedosáhne vítězství, protože zůstává uvězněný „v tichém městě porcelánového strachu“. Poslední báseň cyklu především svou rytmickou stavbou předjímá maximální přiblížení se poetice lidové písně ve sbírce *Srčevce*:

*Mlinar odhaja. Mlinar gre.*

*Črni mlinar, ki ničesar ne ve.*

*Reka narašča, nanaša prod,*

*mlinar bo zgrešil pravo pot,*

*(Porcelansko mesto, III.)*

<sup>232</sup> Podobný obraz nacházíme v básni *Zazibalka* ze sbírky *Srčevce* (viz dále): „*On sam je pozabil na svoje ime/ in tava po izbi, ne najde iz nje.*“

Mlynář se objevuje i v další sbírce (*Srčevce*), v básni *Zazibalka*. Název básně („ukolébavka“) kontrastuje se zobrazeným fikčním světem – v něm mlynář zestárl, žena ho opustila s jiným, on sám si už nevzpomíná ani na své jméno („*On sam je pozabil na svoje ime/ in tava po izbi, ne najde iz nje.*“). Tato báseň vyznívá jako jedna z variant tématu, neboť na stejném listu sbírky<sup>233</sup> se nachází báseň *V tihem mlinu*, v níž je mlynář potrestán za svou zradu – divoženku zradí „čarodějnici“ (*veščā*<sup>234</sup>). V této básni se opět objevuje motiv nože zasazeného do prahu.<sup>235</sup>

V prostoru mlýna se nacházejí ještě další tři básně sbírky *Srčevce*. V básni *Mlinska veščā* je mlynář očarováný čarodějkou, která si ho v noci osedlá, a ráno mlynář o ničem neví. V básni *Mlinarica* je mlynář mrtev, otráven, mlynářka-vražednice pak zešílí. („*Smeje se do slz pekočih,/ s koprivami si lica briše.*“).

Ve sbírce *Pelin žena* se tři za sebou jdoucí básně (*Pogreb*, *Mlinarica*, *Žalik starka*) odehrávají v prostoru mlýnu. Tyto básně lze složit do jediného příběhu – v první je zachycen pohřeb mlynáře, ve druhé šílenství mlynářky, poslední (*Žalik starka*) je jakýmsi epilogem tragické události:

<i>Živega so pokopali, kdo ve kaj objokovali, ona pa kar obsedi, gleda z mrtvimi očmi.</i>  <b><i>Daj mi ven od groba dlan, jaz ne grem od tebe stran.</i></b> <i>(Pogreb)</i>	<b><i>Ko pa je na grob prišla, je črna dlan iz zemlje gledala.</i></b> <i>(...)</i> <i>Z nožem mu je dlan odrezala, vso pot ji lepo prepevala:</i>  <i>Le spavaj, spavaj, sinko moj, da ne boš falot kot očka tvoj, od žalik žene uročen, od moje roke umorjen.</i> <i>(Mlinarica)</i>	<i>Mimo je šlo veliko let.</i> <b><i>Le žalik starka vsak večer pride mlinsko kolo vrtet, lepe stare mlinske pet.</i></b>  <i>Mlinarja so že same kosti. Njegova duša je netopir. (...)</i> <i>Kje je že zmedena mlinarica. Po črnem mlinu se prede mir. Starka se z netopirjem igra, nič več se ne spomni mlinarja.</i> <i>(Žalik starka)</i>
---	---	---

<sup>233</sup> Sbírka *Srčevce* se skládá ze čtyř listů rozstříhaných na čtyři proužky (na každém je natištěna jedna báseň), které se skládají do čtverce.

<sup>234</sup> Srovn. též s definicí podle publikace *Slovar slovenskega knjižnega jezika*: *veščā* – 1. mŭra, 2. pejor. „žena, která má schopnost ovlivnit druhé, že nejsou schopni rozumného uvažování“. [http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj\\_testa&expression=ve%C5%A1%C4%8Da&hs=1](http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=ve%C5%A1%C4%8Da&hs=1)

<sup>235</sup> Srovn. s b. *Sojenice* (sb. *Volčje jagode*).

## 2.45 Fauna a flóra fikčních světů Svetlany Makarovičové

Ve fikčních světech lyriky Svetlany Makarovičové se často objevují zvířata, ještě častěji rostliny. Rostlinám je společná vazba na magické rituály (*mák, vraní oka*) – viz dále, zvířata jsou buď z hmyzí říše (*brouk, můra, vážka*) a často vystupují v roli vykonavatelů trestu, nebo jsou spojena se symbolickými významy (*had, ryba, krysa*), kromě hada se však objevují ojediněle, takřka ve všech případech ne častěji než v jediné básni: např. *kočka* ve stejnojmenném cyklu (sb. *Kresna noč*), *krysa* v cyklu *Klet (Volčje jagode)*.

### Had

Symbol hada se ve fikčních světech Makarovičové objevuje až později. Ve sbírce *Pelin žena* vystupuje ve stejnojmenné básni divoženka „s úzkýma očima“, žijící „v hadím poli“ („*V kačjem polju žalik žena/ z ozkimi očmi*“,), v jiné básni pechtra pase „tři zmije“ (b. *Pasla je pehtra*). V téže sbírce se hlas lyrického subjektu stylizuje do role ženy uvězněné v hadím těle („*meni je v tem telesu tesno*.“, b. *Kača*).

Ve sbírce *Volčje jagode* se had objevoval rovněž, ovšem ve „skryté podobě“ – prostřednictvím živočichů, jejichž jméno evokuje symbol hada kvůli své jazykové podobě (*kača*: „had“, *kačji*: „hadí“): *kačji pastir* (vážka – doslovným překladem je „pastýř hadů“) či *kačja riba* (paryba zubatka – „hadí ryba“), společným rysem těchto živočichů je, že jde o dravce, a proto se mohou účastnit i různých aktů násilí (např. zubatka z cyklu *Sojenice*, sbírka *Volčje jagode*, klade do očí subjektu jikry). Podobným případem je i báseň *Kačnik* (název rostliny, „áron plamatý“), v níž je rostlina svou popínavostí i smyslnými konotacemi připodobňována k hadu.<sup>236</sup> I zde je rostlina využita jako prostředek urknutí (bobule áronu jsou jedovaté samy o sobě).

### Vraní oka

Ve sbírce *Kresna noč* najdeme již zmíněný cyklus *Trnuljčica*, který tematizuje postavu Šípkové Růženky. Motiv bobulí šípku je později vystřídán bobulemi vraních ok, místo Růženky zaujme „desátá dcera“ („*Sneži. Ob poti je včasih pritlikav šipek,/ posut z rdečimi jagodami*.“).

---

<sup>236</sup> Áron plamatý má plody tvarem podobné penisu.

Druhá sbírka Svetlany Makarovičové je pojmenována právě po této prudce jedovaté rostlině.<sup>237</sup> Stejnojmenný cyklus této sbírky přináší jedno z klíčových témat fikčního světa poezie Makarovičové, téma viny a trestu. Trest přichází i za pouhé přihlížení zlu („*Videli smo. Vedeli smo. (...) kazen pride sama, kadar pride. I.*“). Ve druhé básni cyklu je zdůrazněno utrpení, které je trestem za spáchanou křivdu. Třetí a čtvrtý verš básně má blízko k poetice lidové písně a zároveň k Strnišově cyklu *Lutka*:

<i>Moj brat po zelenem gozdu hodi, granito solzo v grlu nosi. (Volčje jagode, II.)</i>	<i>Sonce sije, sonce sije. Lutka po tvojih sobah hodi. Sonce sije, sonce sije. Tvoje truplo na rokah nosi. (Lutka, II.)</i>
--	---

Třetí báseň spěje k dramatickému konci – katastrofě. Přestože však báseň končí tragicky – východiskem je sebevražda, její konec připomíná dětskou říkanku, komické se prolíná s tragickým:

*Usedimo se. Morali bomo moliti  
rožni venec iz volčjih jagod.  
Ko jagodo zmoliš, jo poješ.  
(...)  
Težko nam bo. Ampak kdor izpljune,  
temu svinjski rilec izrase!*

Ve sbírce *Srčevce* se motiv vraního oka (nazývaného zde „jedovatá bobule“) spojí s postavou desáté dcery. Ta sní „bobule tři“, od té chvíle je nešťastná, protože „příliš jasně vidí“, tj. rozumí tomu, jak to na světě chodí.

## Mák

První emblematickou rostlinou fikčních světů Svetlany Makarovičové byl mák. Později jej nahradil pelyněk. Mák se objevil ve sbírce *Volčje jagode* jako prostředek pro uhranutí (cyklus *Makova luč*). V cyklu *Melišče* (taktéž sbírka *Volčje jagode*) je mák symbolem omamného (ale falešného) bohatství, které zůstává za smrtelným subjektem a dokazuje jeho směšnou touhu po nesmrtelnosti prostřednictvím majetku.

<sup>237</sup> V interview s B. Hofmanem hovořila Makarovičová rovněž o motivu vraních ok: „*Izbrala sem ga intuitivno, toda ko sem kasneje razmišljala o tem, sem odkrila, da ima v sebi več pomenskih inačic. Recimo; volčje jagode so lepe, hkrati pa hudo strupene, so značilna gozdna rastlina, gozd pa je moj svet. Atropin v volčjih jagodah povzroča halucinacije, z volčjimi jagodami so nekoč coprali, pripravljali ljubavne napoje itd. A vse to je razumsko razlaganje, ki ga v resnici ne maram...*“ (1978: 270)

## Pelyněk

Pelyněk se ve fikčních světech Makarovičové objeví až ve sbírce *Srčevce*. Tato „silně aromatická rostlina hořké chuti“<sup>238</sup> je ve stejnojmenné básni pro lyrický subjekt jakousi ochrannou hradbou před ostatními lidmi.

*Okrog mene vrt pelina  
in kamnita bolečina.  
Pelina bolj in bolj diši,  
jaz ne vidim več ljudi.  
(Pelina)*

Pelyněk je součástí názvu páte sbírky Svetlany Makarovičové – *Pelina žena*. „Pelyňková žena“ je transformací divoženky (*žalika žena*). Ta pomocí odvaru z pelyňku očaruje svět, na kterém pak (jako ona) bude každý sám.

*Žalika žena pelina žena.  
Vsak bo sam na svetu,  
vsak na svojem kačjem polju  
v pelinovem letu.*

Pelyněk se objevil také v enigmatické básni *Svitanice* (sb. *Pelina žena*) jako znamení zrady („*Tam, kjer je slovo jemal,/ je pelinov grm pogнал.*“). Ihned za touto básní následuje báseň *Pelina*, v níž je rostlina opět připomenutím dávné křivdy.

## Houby

Motiv hub se ve fikčních světech Makarovičové objevuje ojediněle, v básni *Nore gobe* (sb. *Srčevce*) se tento motiv proplétá s již etablovanými motivy – uřknutím (mladého) muže a „životem ve snu“ (viz výše). Rovněž jimi čarodějnice vykonává magické obřady a ovládá životy lidí (viz výše). V básni *Ljubimca* se jeden z milenců otráví červenou muchomůrkou (*rdeča mušnica*), druhý vraními oky.

## Rozmarýn a lilie

Rozmarýn je rostlina tradičně spojovaná se svatebním obřadem, lilie bývá obvykle symbolem panenství. V básni *Rožmarin* se obě rostliny objevují v jiných, takřka opačných rolích. Hlas

---

<sup>238</sup> Viz Slovník spisovné češtiny.

lyrického subjektu sděluje, že připraví odvar z rozmarýnu, aby zavraždil nenarozené dítě; v dalších slokách již svět připomíná halucinogenní sen, v němž je květ lilie vyprázdněným symbolem čistoty a nevinnosti:

*Lepa bela lilija,  
notri pleše deklica,  
deklica se okrog vrti,  
svoje dete umori.*

## 2.46 Motiv srdce a oka ve fikčních světech Svetlany Makarovičové

### Srdce

Srdce se ve fikčních světech Svetlany Makarovičové vyskytuje ve dvojí podobě: buď jako cukrové srdce z pouti, nebo jako srdce skutečné. To první je symbolem pro falešné pozlátko, které je většinou „prolezlé červy“ – viz b. *Zazibalka* (sb. *Srčevac*): „*Molitvenik,/ prstan, cukreno srce,/ v tem srcu predrobni črviči žive.*“; popřípadě je symbolem pomíjivosti vůbec – viz b. *Žalik žena* (*Srčevac*):

*strohnelo lectovo srce  
bom vzela in sežgala.  
(...)  
Srce razpada v črn prah  
na platno preperelo.*

Cukrové srdce se objeví ještě ve sbírce *Pelin žena*. Název básně „svatba“ (*Poroka*) kontrastuje s pochmurným obsahem a ukazuje na pomíjivost lidského citu – srdce jako symbol lásky hned o svatební noci rozežerou myši.

Srdce jako ostatek lidského těla se objevuje v samotném názvu sbírky *Srčevac* i ve stejnojmenné básni. I zde máme významový protiklad: v této básni vyrostle ze semene mrtvého muže tvor podobný srdci (tedy něčemu niterně lidskému, srdce je rovněž symbol lásky), a tento tvor se vydá zabíjet.

V básni *Utopljenka* sní mlynář-vrah srdce své utopené milé („*Kar ješ, ni riba. Je srce/ tvoje utopljene ljubice.*“), srdce zde lze chápat i jako prostředek určnutí, mlynář jí, a neví, že zavražděná jej v noci přijde ztrestat.

## Oko

Ti, co „vidí jinak“, jsou ve fikčních světech Svetlany Makarovičové odsouzeni k samotě. V cyklu *Sojenice* (sbírka *Volčje jagode*) je taková schopnost přisouzena jako trest, který přišel kvůli nedodržení ochranného rituálu:

*Tisto noč, ko si se rodila,  
niso zasadili noža v prag,  
zato so priletele nore sojenice.  
(Sojenice, I.)*

Ve sbírce *Srčevce* v básni *Jagoda* je „vidoucí“, a proto vyloučenou, desátá dcera. Právě proto, že vidí „příliš jasně“, nemůže být šťastná („*a videla je preostro,/ bila je žalostna močno.*“), zdá se, že je však tento stav lepší než nevědomost, neboť desátá dcera přese všechno v užívání jedu pokračuje („*in vsako jutro žalostno/ je vzela novo jagodo.*“).

V cyklu *Lov* (*Volčje jagode*) je schopnost „vidět příliš daleko“ následkem trýzně:

*Toda nekatere je izmučilo daleč čez smrt.  
Te se ne zganejo več, predaleč vidijo.  
Nikoli več jih ne bo ničesar strah.  
(Lov, I.)*

V téže sbírce je motiv trestu spojený se zrakem užít ještě v cyklu *Oklepnik*. Zde je však trestem ztráta oka:

*Tudi k meni je že prišel.  
Od takrat imam eno samo,  
široko odprto sivo oko.*

## 2.47 Shrnutí: Fikční světy sbírek *Kresna noč*, *Volčje jagode*, *Srčevce* a *Pelin žena*

V básnické prvotině Svetlany Makarovičové *Somrak* (1964) náležely fikční světy lyriky ještě do oblasti intimismu (novoromantismu). Od druhé sbírky *Kresna noč* (1968) se však autorčina poetika zásadně mění – svědčí o tom mj. opouštění subjektivní ich-formy. Z formální stránky jsou básně Makarovičové nejprve ovlivněny tvorbou Gregora Strniši (např. rozdělením básní do cyklů), i z tohoto vlivu se však autorka pozvolna vymaňuje. Z hlediska autorské poetiky je přelomovou sbírkou *Srčevce* (1973). Touto knihou veršů



Makarovičová etabloje svůj autorský fikční svět, který sice vykazuje mnoho podobností s fikčními světy lidové poezie (především balady), tato podobnost je však jen vnější, neboť fikční entity (postavy) či fikční atributy (motivy) jsou nositeli odlišných vlastností, jiná je i motivace jejich činů. Svůj fikční svět Makarovičová také doplňuje o zcela autorské postavy a motivy. Odlišné je rovněž pojetí tématu viny a trestu, který je sice určitou spojnicí s fikčním světem balady, ve světech Makarovičové je však často vina irrelevantní, trest, který ji následuje, nevyhnutelný.

Druhým ústředním tématem ve fikčních světech poezie Svetlany Makarovičové je kritika konformní (pokrytecké) společnosti, která se snaží zahubit všechny odlišné jedince, nejčastěji výjimečné ženy. Ty se vůči kruté a nelidské společnosti provinily jen svou existencí (odlišností).

Ve fikčních světech Makarovičové je velice intenzivně tematizována ženskost, tradiční atributy ženství (mateřský cit, ženská submisivnost) jsou však často popírány či ztvárňovány v opačných (negativních) významech.

### 3. Shrnutí: Specifika fikčních světů v alienativní poezii

Přestože jsme jako zástupce tzv. alienativní poetiky vybrali čtyři výjimečné básnické osobnosti, jejichž tvorba je velmi svébytná, nacházíme ve fikčních světech lyriky Zajce, Taufera, Strniši i Makarovičové jisté spojnice, vazby mezi jednotlivými tématy či motivy a další podobnosti, které lze chápat jako prvky fikčního makrosvěta alienativní poezie.

Ústředním bodem lyrických fikčních světů je **lyrický subjekt**, neboť jeho hlas fikční světy utváří a jeho prostřednictvím nahlíží recipient do fikčních světů. Hlavní rys, jímž lze charakterizovat lyrický subjekt alienativní poezie, je jeho „odosobnění“. Užíváním druhé osoby singuláru se lyrický subjekt distancuje od prožívajícího subjektu a štěpí se na „pozorující já“ (hlas lyrického vypravěče) a „jednající subjekt“ (kterého jsme nazvali jako „**druhého**“, popřípadě o něm lze v určitých případech uvažovat jako o dvojníkov<sup>239</sup> lyrického subjektu). Rozklad lyrického subjektu se nejvýrazněji projevuje v poezii Daneho Zajce, v jehož básních nacházíme i třetí typ subjektu – „**jiného**“. Je-li dvojník lyrického subjektu součástí a spíše „světlou stránkou“ lyrického subjektu, „jiný“ je mu naopak vzdálený, odcizený a zastupuje negativní pól jeho rozdrobeného „já“.

Druhá osoba singuláru prožívajícího subjektu se nejčastěji objevuje ve fikčních světech Daneho Zajce, nalezneme ji i ve fikčních světech druhé a třetí sbírky Gregora Strniši (*Odisej*, *Zvezde*), v menší míře ve fikčních světech lyriky Vena Taufera a Svetlany Makarovičové. V alienativních světech této autorky najdeme také nejvýrazněji zastoupenou ich-formu, která je u ostatních tří básníků postupně takřka eliminována. Tuto disproporci – hojnější užívání ich-formy ve fikčních světech sbírek *Volčje jagode* (1972), *Srčevac* (1973) a *Pelin žena* (1974) – lze v určitých případech opodstatnit odlišnou výstavbou odcizeného fikčního světa. U Makarovičové je jednající (či prožívající subjekt ve 3. osobě) „odcizený“ sám o sobě, svou odlišností se vyděluje ze společnosti, distancuje se od ní. Společnost se mu následně kvůli jeho podstatě sama odcizuje a chce zničit jeho existenci. Odcizení tedy vychází „**zevnitř**“ lyrického subjektu, z něho samotného. Opačný proces nastává ve fikčních světech Daneho Zajce či Gregora Strniši. Odcizený/odlišný je svět subjektu. Subjekt je zasazen do nepřátelského světa, vůči němuž nemá možnost zaujmout postoj, neboť je odsouzen k věčnému pronásledování (ve fikčních světech Daneho Zajce) či k nekončící cestě (u Gregora Strniši, v jisté míře i Vena Taufera) nebo k úmornému boji za svou existenci (u Gregora Strniši). První impuls odcizení tedy ve fikčních světech Zajce, Strniši a částečně

---

<sup>239</sup> Podrobněji se nad touto otázkou zamýšlíme ve II. dílu, 3. kapitole. Užíváním druhé osoby je rovněž do fikčního světa lyriky aktivněji zapojován recipient, neboť v procesu „sebeoslovování“ lyrického subjektu je v druhé řadě oslovován i čtenář.

Taufera přichází „**zvenčí**“, ze strany nepřátelského světa, který však pro svůj postoj nemá motivaci, jako je tomu ve fikčních světech Svetlany Makarovičové.

Rozklad subjektu je ve fikčních světech alienativní poezie tematizován i jako **rozklad jeho fyzické schránky**. Nejčastěji je zobrazen jako průnik cizorodých organismů do těla subjektu (Zajc, Strniša, Makarovičová) či prorůstání subjektu cizopasnou rostlinou (Strniša, Makarovičová). Tento motiv chápeme rovněž v souvislosti s alienací – subjektu se odcizilo jeho vlastní tělo, které subjekt už nedokáže ovládat. S rozkladem subjektu souvisí i téma **smrti**. Každý ze čtyř básníků je však uchopuje poněkud jinak. U Zajce smrti předchází pronásledování či mučení, smrt však nemá význam očištění či transcendence, je to definitivní konec. U Taufera je motiv smrti často doprovázen lehkou ironií vyplývající ze směšnosti snahy subjektu dosáhnout přesahu své existence (*Na kraju popotovanja*) či je ztvárnění smrti blízké fikčním světům Daneho Zajce (*Agonija suše*). V Tauferových fikčních světech se však motiv smrti neobjevuje příliš často. Ve Strnišových fikčních světech je smrt ztvárněna jako objektivizace subjektu (*Lutka*, popř. sb. *Mozaiki*) či jako šílenství (*Blaznost*), popřípadě jako konec dlouhé cesty ke smrti (*Gora*). Ve fikčních světech Svetlany Makarovičové je smrt subjektů prostě oznamována jako součást (krutého) řádu světa, lyrický vypravěč tento řád buď nehodnotí, nebo jej lehce ironizuje.

Smrt, konečnost subjektu je v alienativní poezii tematizována velmi často, neboť fikční světy alienativní lyriky jsou pevně spjaty s myšlenkami **filozofie existence**. Nejzřetelněji je tato vazba vidět ve fikčních světech Daneho Zajce a Vena Taufera. Přítomna je i u Gregora Strniši a Svetlany Makarovičové, u těchto autorů se však projevuje až ve druhém plánu, neboť je zastřena aluzemi mýtů či lidové slovesnosti, přesto sémantické dění i v těchto fikčních světech směřuje k otázkám lidské existence.

Lidská existence je ve fikčních světech Daneho Zajce a Vena Taufera podmíněna komunikací. Starý jazyk se ovšem ukazuje jako nevyhovující, a proto je třeba nalézt nový. Symbolem pro prostředek komunikace – **slova** – jsou ve fikčních světech Zajce **ptáci**, u Taufera rovněž, navíc se u Taufera objevují i **semena**, která lyrický subjekt zasévá (Zajcův lyrický subjekt utváří jazyk z hlíny, prsti).

Ke komunikaci se vztahuje i téma **milostného života, erotiky**. Prostor lásky a erotiky může být jediným prostorem, v němž je mezilidská komunikace ještě možná – tak tomu je především ve fikčních světech Vena Taufera. U Daneho Zajce se láska nejprve zdá jako jediný prostor pro transcendenci subjektu (ve sbírce *Požgana trava*), v pozdější tvorbě je však milostný vztah ukazován jako věčné nedorozumění, vztah, který subjekty pouze přivlastňuje a zraňuje. Ve fikčních světech Svetlany Makarovičové je láska nerozlučně spjata

se smrtí, milostný vztah nedochází svého naplnění, nezřídka končí smrtí jednoho z milenců, popřípadě jsou vražděny „plody lásky“, (nemanželské) děti. Ve fikčním světě básně *Zemlja me bo ljubila* Daneho Zajce přejímá roli milenky země, které bude subjekt patřit po smrti – v místě, kde se pojí eros s thanatem, vidíme rovněž spojnicí Zajcovy poezie s fikčními světy lyriky Svetlany Makarovičové. (Ve fikčních světech lyriky Gregora Strniši se erotika takřka neobjevuje, výjimkou je Strnišova prvotina *Mozaiki*, v níž je subjekt v několika básních ovládán objektem své touhy.)

Ve fikčních světech alienativní poezie není přítomen **bůh** v křesťanském slova smyslu. Temná síla, spíše primitivní pohanské božstvo, je vůči subjektu nepřátelskou silou. V této podobě ji najdeme ve fikčních světech Daneho Zajce (bůh má atributy „lovce“, subjekt je „kořistí“) a Gregora Strniši (temné božstvo v podobě netvora Minotaura). Ve fikčních světech S. Makarovičové pronásleduje jedince (který se odlišuje) místo temné nadřazené síly lidská společnost a chce jej zničit.

Fikční **prostor** světů lyriky Daneho Zajce dotváří tísnivou a hrůznou atmosféru Zajcovy poezie – je to pustá, nehostinná krajina, nebezpečná pro subjekt, neboť je obývána dravými šelmami a vládne jí temná a krutá síla (viz výše). Fikčním prostorem, který se objevuje ve světech lyriky Zajce, Taufera i Strniši, je (pusté) **mořské pobřeží**. Je to místo, kde se přemítá o dosavadním životě subjektu, popřípadě se rozhoduje o jeho o bytí a nebytí (viz D. Zajc: *Modrasi*, G. Strniša: *Odisej*, Taufer: *Pesem starega pisarja* aj.).

Místem kontempace je v poezii Vena Taufera **poušť**, kterou najdeme i ve fikčních světech Gregora Strniši. Významnou roli má ve fikčních světech lyriky Vena Taufera a Gregora Strniši **moře**. Moře je živel obdařený tvůrčí a životodárnou silou (viz Tauferův *Jetnik prostosti*), popřípadě je cestou k uskutečňování existence (*Jetnik prostosti* či Strnišovy cykly *Ladja*, *Vikingi* aj.). Pouť po moři je ve Strnišových fikčních světech rovněž metaforou tvorby.

Ve fikčních světech alienativní poezie je **fikční čas** většinou velmi neurčitý, pouze Strniša jej ve svých světech ohraničuje aluzemi antických a germánských mýtů, zasazuje je tedy do starověku (či pravěku – viz sb. *Zvezde*). Ve fikčních světech Svetlany Makarovičové je čas přes svou vazbu na lidovou baladu rovněž neurčitou veličinou. Především v Zajcových, ale částečně i v Tauferových fikčních světech je důležitou částí dne **ráno**. Ráno je nejvíce ohrožena existence subjektu (např. Zajcovy básně *Veliki črni bik* či *Zvonci novega dne*), ráno je u Zajce vhodnou dobou pro vražedný akt.

Negace, která je jedním faktorů, jež formuje podobu fikčního světa alienativní lyriky,<sup>240</sup> se projevuje i v rovině básnických obrazů: V alienativní lyrice jsou obvykle tradiční symboly převrácené do svého negativního významu. Nejvýraznějším příkladem je symbol **slunce**, které je v Zajcových fikčních světech vraždící entitou plnou zloby (viz b. *Veliki črni bik*, *Črni deček*), ale i ve fikčních světech Vena Taufera má slunce negativní úlohu (viz *Ljubezen II*). Negativní roli má ve fikčních světech Svetlany Makarovičové **mateřství**. Naopak symbolem pozitivních hodnot (ideálů) jsou ve fikčních světech Vena Taufera a Gregora Strniši **hvězdy**.

Ve fikčních světech alienativních básníků pozorujeme rovněž určitý **dialog mezi jednotlivými fikčními světy** – nejenže se objevují podobná témata a motivy, nalézáme dokonce podobné básnické obrazy i strukturu jednotlivých básní. V takových případech lze hovořit o **makrostruktuře lyrického fikčního světa**: o fikčním světě přesahujícím hranice tvorby určitého autora. Nejčastěji spolu vedou dialog fikční světy Daneho Zajce a Vena Taufera. Je to pochopitelné, neboť oba tvůrci působili ve stejném pracovním prostředí (spojovalo je redaktorství časopisu *Perspektive*), byli ovlivňováni stejnými podněty, pojila je přátelství s podobnými lidmi. V neposlední řadě na ně působila atmosféra doby 60. let 20. století.

Dvojice (skupiny) fikčních světů, v nichž jejich dialog probíhá, jsou především: *Ne morem* (Taufer) – *Zemlja me bo ljubila* (Zajc); *Agonija suše* (Taufer) – *Beži, človek* (Zajc) – *Veliki črni bik* (Zajc) – *Vse ptice* (Zajc) – *Nevidne oči* (Zajc); *Don Kihot* (Taufer) – *Kralj* (Zajc); *Čas sovjih peruti* (Taufer) – *Kepa pepela* (Zajc); *Talci* (Taufer) – *Vse ptice* (Zajc) aj.

Dialog rovněž probíhá mezi fikčními světy Gregora Strniši a Svetlany Makarovičové. A to jak po stránce formální (Makarovičová mj. přejímá řazení básní do cyklů), tak myšlenkové. I tato skutečnost má své mimoliterární důvody: oba během jednoho období jejich života spojoval partnerský vztah, kromě jiného je Strnišova sbírka *Zvezde* věnována právě „Svetlaně“ (Makarovičové).

Nejvýrazněji se dialog mezi fikčními světy objevuje v básních: *Pogreb* (Makarovičová) – *Lutka, II.* (Strniša); *Mesečnica, I.* (Makarovičová) – *Plesalka* (Strniša); *Mesečnica, III.* (Makarovičová) – *Večerna pravljica* (Strniša); *Volčje jagode, II.* (Makarovičová) – *Lutka, II.* (Strniša). Motiv hory nacházíme v básni *Trnuljčica, II.* – cyklus *Gora* aj. (Strniša); motiv vrby v básni *Sojenice, II.* (Makarovičová) – *Vrbe* (Strniša) aj.

---

<sup>240</sup> Negována je celistvost lyrického subjektu, jeho svět je absurdní a alogický, popřeny jsou i možnosti transcendence (viz výše).

## II. DÍL

### (POSTAVENÍ ALIENATIVNÍ POEZIE VE SLOVINSKÉ LITERATUŘE, VAZBY A VLIVY)

---

#### 1. Alienativní poezie a romantický odkaz

Romantismus a především romantický lyrický subjekt ovlivňovaly slovinskou lyriku po celou dobu její existence.<sup>1</sup> Janko Kos chápe vývoj slovinské lyriky jako neustálé proplétání, křížení a oddalování dvou protikladných tendencí: na jedné straně stojí návrat k romantické subjektivitě v jejím prvotním významu, na druhé straně snaha se od ní vzdálit, která se v určitých momentech mění až na krajní negaci a eliminaci hodnot subjektivity.<sup>2</sup> Kos dále uvažuje, že „protiromantická tendence“ se silně projevuje v období, kdy hovoříme o moderní slovinské lyrice, přesto však i v tomto období slovinské lyriky nelze přehlédnout opačné tendence – návraty k romantické subjektivitě.<sup>3</sup> Proto je pochopitelné, že ani alienativní poezie, která má svůj základ právě v narušování romantické poetiky, se zároveň nedokáže romantické subjektivity vzdát zcela a hned od svého počátku. Jak jsme ukázali v I. dílu naší práce, v prvotinách Zajce, Taufera, Strniši i Makarovičové je možné nalézt více či méně zřetelné stopy romantického subjektu či alespoň motivy blízké romantické poetice. Zdá se tedy, že romantismus má ve slovinské poezii skutečně zvláštní postavení, kterým je velmi těžké otřást. Podíváme se nyní na tento fenomén slovinské literatury blíže.

#### 1.1 Specifika slovinského romantismu

Období osvícenství a klasicismu bývá chápáno jako doba zrodu slovinské literatury, ale její opravdový rozkvět nastává až ve 30. letech 19. století, v období literární vědou nazývaném jako romantismus. Ten však má ve slovinském prostředí jistá specifika ovlivňující další vývoj slovinsky psané literatury (poezie).

---

<sup>1</sup> Franceho Prešerna, čelního představitele slovinského romantismu, chápeme jako zakladatele slovinské lyriky, proto jsme přesvědčeni, že o slovinské umělecké poezii lze hovořit až od 30. let 19. století, od doby romantismu.

<sup>2</sup> Kos (1983: 138)

<sup>3</sup> Kos hovoří o období lyriky mezi lety 1950–1980. „*Sodobna slovenska lirika je čas, ko dosega protiromantično pesniško razpoloženje svoj vrh, dokončen razmah in prevlado. Vendar pa s tem še ni rečeno, da v tej liriki ni zamahov v nasprotno smer, vračanja k prvotni romantični subjektiviteti, k njenemu ponovnemu potrjevanju in uveljavitvi.*“ Kos (1983: 139)

To, co působilo na budoucí literární produkci, je především skutečnost, že díla slovinského romantismu náleží takřka úplně do oblasti poezie, kterážto byla (opět téměř ve všech směrech) vytvářena pouze jedinou osobností, básníkem **France Prešernem**.<sup>4</sup> Prešeren společně se svým přítelem Matijou Čopem, který poskytoval Prešerenově produkci teoretickou oporu a sám se mj. věnoval teoretickým otázkám slovinského jazyka i literární vědy, vytvářeli již ne „pokusy“ či „cvičení“, jak někdy své počiny nazývaly jim předcházející generace, ale skutečnou poezii vysoké úrovně, která obstála ve srovnání s ostatními básnickými díly evropských literatur.

Prešeren uvedl do slovinské poezie formální útvary vysokého stylu, jako jsou sonet, věnec sonetů, gazel atp. Přestože jeho působení vymezují data 1819 a 1849 (rok básnickovy smrti), prošla jeho tvorba mnoha proměnami:<sup>5</sup> od barokních a preromantických počátků přes umělecky silné období „klasické romantiky“.<sup>6</sup> Dále je u něj možné hovořit o „čisté romantice“, která má svůj základ především v tematizování subjektivity, závěrečné Prešerenovo tvůrčí období však již ukazuje na tendence objektivizace a opouštění tématu subjektu, a proto je Boris Paternu hodnotí jako svým zaměřením postromantické.<sup>7</sup>

Docenění přelomového Prešerenova díla přišlo postupně a první vědecké pojednání na sebe nechalo čekat až do roku 1866, kdy Josip Stritar France Prešerna vlastně „znovuobjevil“. Oč později bylo Prešerenovo básnické dílo docenováno, o to pevnější základy má mytizace této básnické osobnosti. Boris Paternu vidí dva možné zdroje této mytizace – jedním je skutečné poznávání jeho díla a významů v něm ukrytých, druhým zdrojem je „kolektivní špatné svědomí“, „*morda bolj podzavestne kot zavestne*.“<sup>8</sup> Jisté je, že v průběhu dalších desetiletí se France Prešeren postupně stává prakticky symbolem slovinské identity – slovinského národa, slovinské literatury (poezie). Nutno dodat, že pozdější vnímání osobnosti předního slovinského představitele romantismu tak v reálném světě vytváří paralelu k jednomu z nejprůzračnějších rysů romantického lyrického subjektu. Tímto rysem míníme (auto)mytizaci subjektu básníka, ve fikčním světě poezie pak znázorňování lyrického subjektu v roli „věštce“, „duchovního vůdce“ a vůbec výjimečného jedince, který stojí více či méně na

---

<sup>4</sup> „V obravnavani dobi so pesnili in objavljali pesmi (npr. čbeličarji) ter pisali in objavljali svoje pripovednoprozne spise še nekateri drugi slovenski književni ustvarjalci, vendar poimenovanje romantika za stilno-nazorsko obdobje temelji le na Prešerenovem pesniškem delu in na Čopovi estetskokritični misli.“ Kocijan (1992: 9)

<sup>5</sup> Podrobně viz monografie B. Paternua *France Prešeren 1800–1849*. (1994)

<sup>6</sup> Tj. romantismu, který do sebe integroval i styl evropského klasicismu, i v tomto směru vyplnil Prešeren dosavadní mezeru ve slovinské literatuře.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 204n.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 12.

okraji společnosti, zároveň však jakoby „nad ní“ (viz dále).<sup>9</sup> Důležitým rysem lyrického romantického subjektu je rovněž jeho exponování, neustálé stavění do popředí, romantická poezie je proto velmi osobní, silně reflexivní, emociálně laděná.<sup>10</sup>

Je-li něco ve slovinské literatuře 19. a 20. století více či méně skrytě navázáno na tradici romantického básnictví – Taras Kermauner dokonce hovoří o „tradičním slovinském romantickém vztahu ke světu“<sup>11</sup> –, pak je to samotný lyrický subjekt, jehož role je po většinu vývoje slovinské poezie v popředí. Přes veškeré větší či menší modifikace v následujících obdobích zůstává ve slovinské poezii přítomný lyrický subjekt, který k sobě váže množství významů spjatých právě s diskurzem romantismu.

Jako specifikum slovinské poezie lze stejně tak chápat hypertrofovanou roli básnictví a subjektu básníka, která nezmizí ani v následujícím období realismu.

### 1.11 Vliv romantické poetiky na slovinskou poezii od 2. poloviny 19. století

Další život slovinského romantismu byl v literární teorii dlouhou dobu skrytý pod označením „idylický“, „poetický“, „romantický“ či „folklórní realismus“.<sup>12</sup> Lyrika byla v těchto desetiletích tehdejšími tvůrci literárního standardu (tedy např. vydavateli novin a časopisů, ale i samotnými autory) spíše upozadována.<sup>13</sup> Byla totiž chápána jako vlastenecky poněkud „neperspektivní“ a rozdíl mezi dosavadní tvorbou na poli poezie a prózy (především rozdíl kvalitativní) byl zřetelně vnímán. Odtud také pramenily snahy věnovat pozornost spíše próze (a vyrovnat tak stávající disproporci), a pokud už poezie, tak vlastenecká. Vyzdvihování byli proto básníci, jejichž tvorba měla národně afirmativní či národně konstruktivní charakter.

V poezii mnoha tvůrců si však nelze nevšimnout silného vlivu romantismu. Například i pro **Frana Levstika** byla – stejně jako pro Prešerna – poezie ontologickou otázkou.<sup>14</sup> Levstikovy básně se rovněž vyznačují častým využíváním lidové motiviky, v cyklu epických básní (*Epske pesmi*) je zajímavá např. báseň *Povodna deklica*, při níž nelze nevzpomenout na

---

<sup>9</sup> Více k tomuto tématu viz např. M. Dovič (2007), M. Doorman (2008).

<sup>10</sup> Tyto a další charakteristické prvky romantické poetiky se samozřejmě nevztahují pouze ke slovinské poezii, objevují se v literatuře romantismu obecně.

<sup>11</sup> Kermauner (1966: 1043)

<sup>12</sup> Například v dějinách literatury z roku 1959 dělí Anton Slodnjak realismus na: folklorizující realismus (*folklorizajoči realizem*), soucitně-ironický a národně povzbuzující realismus (*sočutno ironični in narodnostno osrčujoči realizem*) a sentimentální realismus (*sentimentalni realizem*). *Zgodovina slovenskega slovstva II.* (1959: 183–375)

<sup>13</sup> Pogačnik (1998: 295–373)

<sup>14</sup> Pogačnik (1998: 328)



Prešerenovu báseň *Povodni mož*; v další básni – *Nezvesti mladenič* – nacházíme romantiky oblíbený revenantský motiv: zrazená milá (po své smrti) ztrestá nevěrného mládence.

Romantické tendence, jako je například silně subjektivní lyrika či zájem o národní dědictví projevující se ve folklórních motivech, se rovněž výrazně promítají do tvorby generace, která je označována podle časopisu *Vaje* (1854–55) jako „vajejci“. Nejvýraznější osobností je **Simon Jenko**, kterého Jože Pogačnik chápe jako „most mezi Prešernem a Murnem“<sup>15</sup> a který svou první báseň uveřejňuje dva roky po Prešerenově smrti (1851). Vrcholem jeho tvorby je cyklus básní *Obrazi* (1858–62), v němž se proplétají tendence romantiky a realismu.<sup>16</sup>

I poezie jednoho z předních představitelů slovinského realismu, **Josipa Stritara**, v sobě nezapře velký vliv romantického básnictví. Především rané Stritarovy básně jsou velmi subjektivní, prosté popisy přírodních scénérií jsou propleteny s vnitřními boji, které uvnitř lyrického subjektu probíhají a popř. tak vytvářejí paralelní či protikladné básnické obrazy. Stritar později dává svou tvorbu do služeb vlasti. Své první básně sám autor hodnotil jako „nemužné a sentimentální“, <sup>17</sup> vztah k domovině je totiž chápán jako vztah k milované dívce (např. v b. *V naročju sem molče ti slonel...: „Imam, imam drugo ljubo,/ ki zanjo srce mi gori“*).

Pro další příklad nejednoznačnosti, možná i poněkud násilného uplatňování termínu „slovinská realistická poezie“ se ještě alespoň krátce zastavíme u sbírky *Balade in romance* (1890) **Antona Aškerce**, která byla ve své době chápána jako „vrchol realistické poezie“.<sup>18</sup> I v ní však nalezneme básně, které jsou variacemi na lidové písně, zejména balady. Je to například báseň *Poroka*, která vypráví známý příběh zrazeného milého, jenž se objeví v den dívčiny svatby a nechá se poznat. Jsme přesvědčeni, že pokud existuje vazba na folklórní tvorbu, nelze o dílu uvažovat jako o „čistě realistickém“ a opět je nutno upozornit na přetrvávající vztah k romantickému dědictví. V neposlední řadě jako romantický rys Aškercovy poezie chápeme rovněž uvádění témat z lidových pověstí vztahujících se k (slavné) národní minulosti<sup>19</sup> (např. *Kralj Matjaž*, *Knežji kamen* aj.).

Formálně i jistými tematickými aspekty na slovinský romantismus navázali všichni přední modernističtí básníci: **Dragotin Kette** pokračuje psaním sonetů i gazelů, zároveň však

---

<sup>15</sup> Pogačnik (1998: 332)

<sup>16</sup> Podle J. Kosa se tento svár projevuje již v názvu cyklu. Podrobně viz Kos (1966).

<sup>17</sup> *Zbrano delo* (1953: 432)

<sup>18</sup> Pogačnik (1998: 336)

<sup>19</sup> „Implicitní snaha mnoha romantiků nalézt vlastní identitu splývala s hledáním vlastní národní kultury, posléze nacházené v pohádkách, baladách, lidové hudbě, starých zvycích jejich země, zkrátka v tradici.“ Doorman (2008: 212)

uvolňuje jejich danou formu;<sup>20</sup> tradici balady dál rozvíjejí **Josip Murn** a **Oton Župančič**. Ketteho mottem bylo „Vrat’me se k přírodě, nic než příroda,“<sup>21</sup> které je v našem pojetí jasným ukazatelem k romantickému odkazu.<sup>22</sup> K přírodním tématům a s nimi spojeným tendencím hledání „prvotnosti“ a „přirozenosti“, i k tradici lidové poezie měla tvorba všech zmíněných modernistů blízký vztah (viz např. Ketteho básně *Mlinarjeva hčerka*, *Ptička* aj.). V Ketteho básni věnované *Francetu Prešernu* nacházíme opět motiv návratu mytizovaného básníka na zem, tentokrát v podobě kvetoucího keře („*Na Kranjsko zopet se vrnila je/ in težko solzo tam prelila je. // A čuj! Iz nje vzrastel grm cvetoč*“).

Další ze jmenovaných, Josip Murn, sice jako všichni básníci slovinské moderny využívá témata a formu lidové poezie, do folklórně stylizované básně však vnáší znepokojivé tóny ohrožení a neklidu.<sup>23</sup>

Ve 20. a 30. letech 20. století lze bezpochyby nalézt silný vliv romantismu v tvorbě mnoha slovinských básníků (např. u **Srečka Kosovela**, **Alojze Gradnika** aj.). Pro naši práci je však důležité období, v němž dochází k „pravému „znovuobrození“ slovinského romantismu, tedy období po 2. světové válce. Odhlédneme od krátkého intermezza pokusů o budovatelskou poezii, kdy je lyrický subjekt nakrátko přemožen a přehlušen kolektivním subjektem, sborem nadšených pracujících, a soustředíme se na konec 40. let 20. století, kdy se náhle objevují velmi subjektivně laděné sbírky, které jsou z téhož důvodu zavrhovány oficiální kritikou.<sup>24</sup> V básnické generaci, která je nazývána podle svého zaměření na nitro lyrického subjektu jako intimistická, se, počínaje sbírkami **Ivana Minattiho** a **Ady Škerlové**, znovu stává hlavním tématem poezie právě subjekt a příroda. Již samotný název směru ukazuje, jakou cestou se tvorba básníků ubírala. Šlo hlavně o osobní, citový život člověka, jeho niterné prožívání. K němu se úzce vážou významy bezpečí, jistoty domova, zázemí. Intimisté pokračují v tradici archetypu domoviny, domova jako věčného útočiště. Tato literární generace je poslední, která se otevřeně hlásí k inspirativním vzorům novoromantismu a impresionismu moderny, nepopíratelný je též vztah k Prešerenovu lyrickému ztvárnění světa.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Zadravec (1999: 24n.)

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 68n.

<sup>22</sup> „pojmy jako ‚příroda‘ a ‚přirozené‘ tvoří páteř romantismu.“ Doorman (2008: 22).

<sup>23</sup> Podrobně se dílu Josipa Murna a jeho vztahu k alienativní poezii věnujeme ve 2. kapitole tohoto dílu.

<sup>24</sup> S negativním hodnocením se setkala především sbírka Ady Škerlové *Senca v srcu*, přílišná subjektivnost byla vytýkána i Minattiho sbírce *S poti*.

<sup>25</sup> Paternu (1967: 102n.)

V tomto směru svou věrností romantickému odkazu (v kladném slova smyslu) vyniká především **Tone Pavček**, jehož tvorba po celou druhou polovinu 20. století<sup>26</sup> udržuje s romantismem nepřetržitou vazbu.

Ve vztahu k romantismu je důležitý také motiv dětství a mládí,<sup>27</sup> který ve svých básních rozvíjí kromě Pavčka také **Ciril Zlobec**,<sup>28</sup> jinak básník, jehož ústředním tématem se stala erotika. Motiv dětství jako prostoru ještě nepokřiveného a čistého se stejně jako příroda v romantické poezii váže na ideu prvotnosti, přirozenosti. V intimistické poezii jde (stejně jako v případě prostoru přírody) o místo azylu, místo spásy:

*Po lestvi otroške radovednosti  
bi splezal prek plota resničnosti  
in skril se pred samim seboj.  
(Pobeglo otroštvo)*

## 1.2 Alienativní poezie a lyrický subjekt romantismu

Alienativní lyrika, nastoupivší na sklonku 50. let 20. století, je pravým opakem romantických tendencí, které se v intimismu probudily znovu k životu, avšak i zde lze vysledovat nepřehlédnutelnou vazbu na slovinský romantismus, a to především ve vztahu k **lyrickému subjektu**. Vyjdeme-li z teze Maartena Doormana, že v romantismu „Z etického hlediska přispěla ke vzniku nové formy subjektivity skutečnost, že byla postulována svoboda individua, které tak bylo zatíženo nově podloženou morální zodpovědností,“<sup>29</sup> lze uvažovat o skutečnosti, že alienativní poezie jde proti principům romantického subjektu pouze částečně, zatímco plně se proti nim staví ve zpracování a chápání témat a motivů.<sup>30</sup> Doormanovu tezi bychom mohli rozvést do následující úvahy, kterou v této práci necháváme prozatím otevřenou: alienativní poezie ve skutečnosti směřuje k nejhlubším ideovým základům romantismu, které nebyly ve slovinské lyrice doposud využity – tematizuje otázku lidské individuality a svobody i problém zodpovědnosti za ně, který nabývá podoby strašlivé tíhy, jež spolu se svobodou přichází.

<sup>26</sup> Z celkem šestnácti básnických sbírek pro dospělé Toneho Pavčka vyšla jako první *Sanje živijo dalje* (v roce 1958) a zatím poslední *Samo lahko tu živim* (v roce 2008).

<sup>27</sup> Doorman (2008: 62n.)

<sup>28</sup> Viz především sbírka *Pobeglo otroštvo*, z něhož je následující ukázka.

<sup>29</sup> Doorman (2008: 36)

<sup>30</sup> Např. v motivu básníkovy srdce, viz níže.

Je zřejmé, že s nástupem alienativní lyriky se pozice lyrického subjektu ve slovinské poezii zásadně mění. Tato změna je ovlivněna mnoha faktory, v historických souvislostech např. druhou světovou válkou, kterou alienativní básníci prožívali jako děti, tedy v nejcitlivějším věku. Nepopíratelný je rovněž vliv filozofie existence. Zatímco tedy poezie 50. let pokračovala v prohlubování a obohacování romantických motivů, kterými byly především erotika, melancholická rezignace a návrat do náruče přírody, lyrický subjekt alienativní poezie byl obnažen a vystaven absurditě lidské existence,<sup>31</sup> přičemž mu byla nabízena pouze dočasná útočiště, nebo mu nepřátelský okolní svět žádná neposkytoval. Ve fikčních světech alienativní poezie nenacházíme prostory přírody ve smyslu azylu. Zde příroda buď zcela chybí a nahradila ji pustá krajina, nebo ji zastupují divoké šelmy připravené zaútočit.<sup>32</sup>

Podíváme se nyní blíže na fikční světy poezie Daneho Zajce a Vena Taufera z hlediska jejich vztahu k romantickému odkazu.<sup>33</sup>

### 1.21 Lyrický subjekt v poezii Daneho Zajce a romantická tradice

Změny v lyrickém subjektu jsou znatelné již v první básnické sbírce náležející do období lyriky odcizení, *Požgana trava* Daneho Zajce (1958). Velmi podrobnému rozboru Zajcovy poezie se v několika studiích věnuje T. Kermauner a jeho práce jsou nosné i z toho důvodu, že při popisu alienativní poezie užívá výrazy spadající do oblasti filozofie, konkrétně existencialismu. Je to pochopitelné, neboť alienativní poezie má k filozofii existence velmi úzký vztah.<sup>34</sup> Kermauner vidí u Zajce v jeho prvních básnických sbírkách vývoj k postupnému „vítězství“ nad romantickým subjektem, který Zajc sice ve své prvotině nepřemohl zcela, přesto mu však zasadil „zásadní ránu“.<sup>35</sup> Kermauner tvrdí, že „romantický subjekt u Zajce „roztrhal“ svou nevinnost a pod touto slupkou se objevilo jeho mladší alter-ego – „antiromantický subjekt“<sup>36</sup>. Zároveň však dodává, že Zajc sice „účtuje s romantickou tradicí“, avšak zároveň je sám na této tradici velmi závislý.<sup>37</sup>

---

<sup>31</sup> Viz doklady v interpretační části I. dílu.

<sup>32</sup> Tématu přírody v alienativní poezii se věnujeme níže, v kapitole 2.3.

<sup>33</sup> Vazby na romantismus jsou přítomny i ve fikčních světech lyriky Gregora Strniši a Svetlany Makarovičové, Strnišův vztah k romantismu se však projevuje jen slabě a zpracovali jsme ho již v I. dílu, 3. kapitole naší práce. V případě Svetlany Makarovičové je romantismus vázán na fikční světy její prvotiny *Somrak*, které se však v této práci nevěnujeme.

<sup>34</sup> Viz též Mžourková (2008)

<sup>35</sup> Kermauner, T. (1966: 1054)

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 1055.

<sup>37</sup> Kermauner (1965: 1466). „*Romantiko je razbil, vendar iz izhodišča romantike.*“ (1966: 1464)

Janko Kos o vazbách poezie Daneho Zajce na slovinský romantismus neuvažuje. Podle něj Zajc „do krajnosti zúčtoval s romantickou subjektivitou“.<sup>38</sup> To se podle Kose projevilo tak, že Zajcův lyrický subjekt ztratil veškerou intimitu a stejně tak mu je odepřena metafyzická transcendence, která by byla pozitivní nadosobní realitou. Na místo romantického subjektu nastupuje jeho protipól, který je nositelem zla, negace, zničující nicoty, přičemž transcendence, která tento subjekt doplňuje, je absurdního charakteru.<sup>39</sup>

Podobně situaci lyrického subjektu na přelomu 50. a 60. let popisuje i Irena Novak-Popovová. Podle ní nejen v Zajcově poezii, ale i u Strniši a Taufera dochází k „sebedestrukci romantické subjektivity“.<sup>40</sup> Irena Novak-Popovová v této souvislosti hovoří o dramatu mezi absolutnem a nicotou, respektive o radikálním metafyzickém nihilismu. U alienativních básníků dochází k zásadnímu přehodnocení subjektu jako nositele ideálů a jeho vazba ke světu a metafyzické transcendenci je přetržena, nemožná, absurdní.<sup>41</sup> Novak-Popovová uvádí i zásadní změnu, ke které dochází ve formální podobě lyrického subjektu, na niž jsme upozorňovali v interpretační části I. dílu: Rozklad lyrického subjektu je signalizován i proměnou jeho role – mluvčího v lyrickém fikčním světě. Mluvčí v první osobě je nahrazován direktivním užíváním osoby druhé.<sup>42</sup>

Ve fikčních světech poezie Daneho Zajce je před lyrický subjekt nastolena tíživá skutečnost, že život ztratil garanci apriorního smyslu, Bůh i Slovo jsou mrtvi, popřípadě nahrazení cizí, nehumánní silou a klamem. Viz např. b. *Upor*:

*Vse je uničeno.  
Sam bežim skoz močivirje.  
Utapljam se v črni vodi, glas iz višav.  
Ubij me, temni glas iz višav.*

Tradiční hodnoty humanismu se projevily jako nehumánní, poezie je pouhý kýč a lež...<sup>43</sup> V tomto světě je subjekt obětí a katem zároveň.<sup>44</sup> Viz např. báseň *Nevidne oči*:

*Levi rjovejo v noč.  
Kako smo klali bojazlive gazele.  
Kako smo klali drgetajoče gazele.*

---

<sup>38</sup> Kos (1983: 149)

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 149.

<sup>40</sup> „Samorazkroj romantične subjektivitete.“ Novak-Popovová (2002: 274)

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 274.

<sup>42</sup> „Agresivnost in poraženost subjekta je vidna tudi kot razcepljenost in razosebljenost govoreče osebe. Prvoosebno izpoved zamenjuje potujena drugoosebna oblika (ti-subjekt), jazov vidni dvojnik, ki je naslovnik ukazov ...“ Novak-Popovová (2002: 275)

<sup>43</sup> Novak (2007, 233)

<sup>44</sup> Kermauner (1960/61)

*Kako smo trgali njihovo meso,  
njihovo meso na črnem prtju noči.*

*Žejni levi pijejo mesečino.*

*Pazi na roke.  
Sonce bo našlo tvoje kosti,  
razsejane v visoki travi.*

Lyrický subjekt je nemohoucí, často je zdůrazňována jeho oněmělost, ztráta „slova“, nejpriznačnější je v tomto směru Zajcova báseň *Kepa pepela*:

*In namesto besede se skotali  
kepa pepela med saje  
v tvoje grlo.*

Smrt, ke které se neodvratně schyluje, už není vysvobozením a zachránkyní před krutým světem jako u intimistů, je to nicota na konci života plného ničení a mučení. Kermauner dokonce mluví o Zajcově posedlosti smrtí, která pak v básnickově díle přejímá funkci Lásky.<sup>45</sup> Příroda již není útočištěm, nelze utéci ani do dětství, to zneprístupnila válečná zkušenost.

## **Láska a erotika v rané poezii Daneho Zajce**

V Zajcově poezii lyrický subjekt klesá pod tíhou své existence, která se jeví jako ortel, jako danajský dar od „temných bohů“, neboť jde o existenci ve světě „obětí a katů“. Tento svět však v Zajcově prvotině není zcela bez naděje. Jelikož se v této kapitole zabýváme vztahem alienativní poezie k romantismu, zastavíme se ještě jednou u tématu **lásky a erotiky** ve sbírce *Požgana trava*.<sup>46</sup> V ní je milostné tematice věnován cyklus s názvem *Ljubezen*. Přestože jsou fikční světy Zajcovy lyriky velmi temné a lyrický subjekt již ztratil naději na nalezení pevného bodu, zdá se, že přese všechno alespoň v několika Zajcových básních existuje pro lyrický subjekt ještě jedno útočiště,<sup>47</sup> které je zároveň jistou spojnicí s romantickou tradicí, i když je neustále zdůrazňována jeho dočasnost. Dočasnost milostného citu je zdůrazněna především v básni *Za tole noč*, v níž přes předtuchu rozkladu a smrti pro lyrický subjekt zůstává zachován ostrůvek lásky v moři nicoty – alespoň „pro tuto noc“:

<sup>45</sup> Kermauner (1965: 1481n.)

<sup>46</sup> Toto téma jsme již zmínili v rámci výkladu o fikčních světech v Zajcově poezii – v I. dílu, 2.1 kapitole.

<sup>47</sup> T. Kermauner k tomu říká: „Pri predzajčevski mlajši poeziji in pri začetnem Zajcu samem je pomenila erotika beg v zasebnost, beg pred zgodovino, ki je posameznik ni zmogel več obvladati, temveč je postal njen plen in predmet.“ (1966: 1480)

*Glej, noč je že postavila šotore.  
Med njimi šotor najine ljubezni.  
Za najino ljubezen.  
Za tole noč. Za tale hip.*

Nečekaně („nezajcovsky“) pozitivně laděná je báseň *Ljubim ta čas*, která nehovoří o neodvratném rozkladu těla, avšak o momentu duševního spříznění „*Kot da se je misel zazrla/ misli v obraz*,“ a žádné nebezpečí nehrozí ani zevnitř, ani zvenku:

*pod molčečimi sencami,  
ki sklepajo nad njima  
dobrotljive roke.*

V Zajcově básni *Zemlja me bo ljubila* jsou spojeny dva motivy vztahující se k poetice romantismu: 1. motiv lásky a smrti<sup>48</sup> a 2. motiv „milenky země“. Ztvárnění stejných motivů najdeme i v básni Nika Grafenauera *Nož na očeh* ze sbírky *Stiska jezika*.

<i>Le zemlja bo ljubila moje telo. Z nešteti rokami me bo gnetla, z nešteti usti požirala. (Zemlja me bo ljubila)</i>	<i>Majhne živali te zraščajo. Trava ti požene v oko. Zemlja se ti daje s tem, da te jemlje. (Nož na očeh)</i>
---	---

Víra v lásku jako nositelku porozumění, a tedy i spásy alespoň „pro tuto noc“, se objevuje i v Zajcově druhé sbírce *Jezik iz zemlje*. Například v básni *Okamenele veke*, kdy milovaná bytost promění hrůzu, která subjekt ovládá, ve sladkost a zkrátí i samotnou smrt:

*In ko boš ljubezen v mojih prsih,  
bojo zbežali meči noči ob zidu.  
In smrt bo ležala pred mojo posteljo.  
Lizala bo moje roke  
z dolgim raskavim jezikom.*

<sup>48</sup> V literatuře se motiv láska-smrt objevuje již od dob gotického románu, který byl hojně využíván v romantismu a dekadenci. Ta na romantismus v jistých aspektech navazuje. O této návaznosti hovoří např. Mario Praz ve své monografii *The Romantic Agony* (1978). Viz též „Gotično – estetika a ideologie.“ In *Romantismus a romantismy* (2005). Spojení eros-thanatos je také jedinou znatelnou vazbou mezi fikčními světy lyriky Svetlany Makarovičové a fikčními světy romantismu.

## 1.22 Poezie Vena Taufera a romantická tradice

Ve sbírce *Svinčene zvezde* je několik básní, jejichž lyrický subjekt má romantické rysy, popřípadě lze v těchto případech hovořit o pozvolném opouštění cesty, kterou v 50. letech 20. století započala generace intimistů.

Básně, v nichž se objevuje romantická (intimistická) poetika, kterou básnický subjekt zkoumá a posléze opouští, jsou: *Jutro v ateljeju*, *Orient express* a *Morje*.<sup>49</sup> První z uvedených básní má k poetice romantismu nejbližší, lyrický subjekt se výrazně projevuje skrze ich-formu, báseň je subjektivně laděná, personou lyrického subjektu je sochař, tvůrce snažící se o zpodobnění krásy. Přesto i v této básni náhle problesknou znepokojivé tóny narušení zdánlivě harmonického světa:

*in pokrila kip s tančicami  
nespečih noči potovanja  
z lesketavo grozo prosojnega zaupanja*

Ani v další básni nelze hovořit o čisté romantické poetice. *Orient express* neodváží subjekt do krajiny snů, ale naopak boří jeho nitro. Zachycení prchavého okamžiku (*Orient express*) je v mysli lyrického subjektu provázeno bolestnými a destruktivními vjemy, duševno a tělesno nefungují v harmonii, ale v bolestném sepětí.<sup>50</sup>

Vraťme se nyní ještě k milostné poezii Daneho Zajce. Zajímavé srovnání nabízí Zajcova báseň *Zemlja me bo ljubila* (1) a Tauferova báseň z první sbírky *Svinčene zvezde* – *Ne morem* (2).

<p>(1)</p> <p><i>Ne boš mogla pomagati mojim <b>rokam</b>, ki bojo razpadale. In ne boš mogla obrisati <b>prsti</b>, ki bo ležala na mojih ustnicah.</i></p> <p><i>Moje <b>oči</b> bojo polne peska in vode. Moje oči ne bojo ničesar več videle.</i></p>	<p>(2)</p> <p><i>Ne morem te objeti mrtvoudna je <b>roka</b> ustnice so suha <b>prst</b> grenke korenine črnih vrb so obrasle jezik</i></p> <p><i>Ne glej kako sol razžira voščene zvezde v <b>očeh</b></i></p>
---	---

<sup>49</sup> Viz též Paternu (1967: 182).

<sup>50</sup> V případě této básně lze hovořit i o vlivu poetiky futurismu, především v proplétání lidského světa se světem techniky, chybí však pozitivní ladění básně, prosazuje se spíše úzkost.



I v raných Tauferových básních se tedy **láska spojuje se smrtí**, s rozkladem, eros s thanatem, zároveň je v takových básních zdůrazněna nemohoucnost subjektu – neschopnost mluvit, která je v alienativní poetice chápána jako ještě horší než ochablost těla.<sup>51</sup>

Ve vztahu k romantickému odkazu však za pozornost stojí i několik raných Tauferových básní, v nichž nacházíme motiv **ptáků**. I v básni *Tvoje ptice* se láska spojuje s obrazy krve a jakéhosi rituálu, ne nepodobného Zajcovým obřadům:

*Vitke in ponosne stoje na obali  
na krilih se jim lesketajo  
kaplje tvoje krvi  
(...)  
Tvoje vedro telo  
kljuvajo  
Bodi dobra z njimi*

Pták v našem pojetí v alienativní poezii často zastupuje buď samotný lyrický subjekt, nebo jeho část. U Zajce to bývá temná či světlá stránka subjektu,<sup>52</sup> u Vena Taufera je to buď zpodobnění rozkoše a bolesti, která s ní souvisí, nebo i lidské duše.<sup>53</sup> Důležitý je rovněž aspekt ptačího zpěvu, který byl v literatuře často připodobňován k lidské řeči.<sup>54</sup> Proto je možné obrazy ptáků v Tauferově poezii chápat obojím způsobem – jako metaforu lidské duše či slova, popřípadě lásky-erotiky, spojnice mezi subjekty. Pro všechny možnosti interpretace svědčí např. b. *Ljubezen II*, v níž se hovoří o „bílé kleci těl“:

*ponoči si izmišljiva sinjo ptico  
spletiva še **belo kletko**  
iz najinih teles*

Další z mnoha zajímavých shod mezi poezií D. Zajce a V. Taufera nalézáme právě v motivu ptáků: V poezii obou básníků je nepřitelem ptáků slunce.<sup>55</sup> V Zajcově básni *Črni deček* (1) je slunce „zlé“, u Taufera v básni *Ljubezen II* (2) je vyjádřena obava, aby ptáci nezemřeli „v ohořelém větvoví slunce“.

<sup>51</sup> Podrobně viz též I. díl, kapitola 2.22, a II. díl, kapitola 4.13.

<sup>52</sup> Viz též kapitola 3.22 tohoto dílu.

<sup>53</sup> Metafora ptáka pro lidskou duši se v literatuře objevuje již od jejích počátků, viz M. Ferber: „*Homer and other Greeks imagined the dead in Hades as birdlike...*“ (2008: 26)

<sup>54</sup> Jak uvádí např. Claude Lévi-Strauss: „... *they communicate with them* [s dalšími ptáky, pozn. H. M.] *by acoustic means recalling articulated language. Consequently everything objective conspires to make us think of the bird world as a metaphorical human society.*“ Podle M. Ferber (2008: 27).

<sup>55</sup> Slunce bývá v evropských literaturách obvykle symbolem života, viz např. M. Ferber (2008: 209–212). Zde je překvapivě významově „převráceno“. Avšak je-li především u Zajce bůh ke člověku zlý, pak vidíme jistou souvislost v kontextu chápání slunce jako božstva v mnoha evropských kulturách.

(1) <i>Ampak podnevi jih zagleda zlobno sonce. Zato razpadejo v perje. Razpadejo v meso. Razpadejo v pepel.</i>	(2) <i>da se ne bo preplašila ko naju sleče jutro da ne bo zbežala in poginila na ožganih vejah sonca</i>
--	--

Významným prvkem, který se v Tauferově poezii váže k romantismu, je využívání formy **sonetu**, který pro slovinskou poezii v romantismu „objevil“ a etabloval France Prešeren. Taufer dokonce zakladatele slovinského sonetu přímo ve své sbírce jmenuje, když si za motto svého cyklu *Grude prsti* vybere dvojverší z Prešerenovy skladby *Krst pri Savici*. Tauferův sonet se však od přísně předepsané romanticko-klasicistní formy začíná vzdalovat – ve sbírce *Jetnik prostosti* je sice v cyklech *Slovenski sonetje* 62, *Grude prsti* a *Sedmi dan* dodržován rým, není však zcela přesný a často nejde o rým, ale o pouhou asonanci (např. „*spolzela – doživetja*“, b. *Grude prsti*, III.), mění se i rýmová schémata: ve čtyřverších jde často o podobu: *abba, abba*, není to však pravidlem; trojverší mají nejrůznější podoby. V celé sbírce navíc básník neužívá ani interpunkční znaménka, ani velká písmena na začátku nové výpovědi (velká písmena byla ještě užívána v předcházející sbírce *Svinčene zvezde*).

Taufer vede dialog nejen s tradiční básnickou formou sonetu, ale i s postavou **básníka-pěvce**. Bůh všech pěvců Orfeus je zesměšněn, ukázán jako prázdný. Báseň *Orfej* (1) lze postavit vedle Voduškovy básně *Balada v staromodnem slogu* (2), která rovněž chápe poetické normy jako vyprázdněné.

(1) <i>O pomladi poje pod cvetočo češnja v angeljskih rokah drži note narobe poje angeljsko žalostno in vražje smešno ženske in otroci ga gledajo brez zlobe (...) njegovo srce je ujeda izkljuje mu oči v lobanjo seda v zatohli suši grebe s krempeljci za vlago</i>	(2) <i>Pierrot poje poželjivemu svetu plahe Kolombine sladke čare, slast in smrtno muko prevare, in o maščevanja temnem cvetu. (...) Pierrot je glumec, hlapec tujega ukaza: igra se z bridkolepim opojem, bridkolepi opoj se igra s Pierrotjem. Konec mu sname krinko z velega obraza.</i>
---	--

I v kontextu této persifláže se následovně nabízí dvojí čtení závěrečné básně sbírky – *Pesem starega pisarja*. Básnický subjekt se v ní stylizuje do podoby „starého písaře“, který kdesi vysoko ve věži čeká na blízkou smrt, rekapituluje svůj život a zároveň i některé motivy celé sbírky. V básni jsou volena vznešená přirovnání („*moje črke so vitkejše od katedrale*“), vize

mytických obřadů („*videl sem nasladne obrede počasnih morskih pošasti*“), které jsou střídány prostými událostmi („*videl sem dečka ki se ni bal galeba*“). Báseň proto lze číst jako aluzi na dávný mýtus zaznamenaný pro další pokolení, jako oslavnou báseň rekapitulující život moudrého muže (snad básníka) – a tedy jako rozvíjení romantického odkazu a jeho motivů „tvůrce“ a „mýtu“; zároveň jsou však v básni přítomny zpochybňující momenty – pisarj je nyní neschopný, „oněmělý“ („*zdaj sem brez besed ostal*“) a ve svém vyprávění se opakuje („*a vse to sem že povedal*“). Je tedy pravděpodobné, že už zde, ve sbírce *Jetnik prostosti*, je rozehrávána Tauferova oblíbená hra se čtenářem a že je báseň *Pesem starega pisarja* ironickým převrácením romantického mýtu básníka-vizionáře.<sup>56</sup>

### 1.23 Motiv (básníkov) srdce – červená nit slovinské romantické poezie

S rolí romantického lyrického subjektu také souvisí motiv **básníkov** **srdce**, které je „význačným zástupcem samotného lyrického subjektu“.<sup>57</sup> Tento motiv se v průběhu vývoje slovinské lyriky objevuje velmi často a chápeme jej jako jeden z ukazatelů na vazbu s romantismem. Pro naše úvahy bude výchozím bodem Prešerenova báseň *Neiztrohnjeno srce*. V ní hrobníci při kopání hrobu pro zemřelého naleznou dříve pohřbenou mrtvolu mladíka – tělo se na vzduchu změní v prach, srdce však tluč, jako by bylo živé:

*Dalj čas ni trupla gledat, dih prvi ga zdrobi;  
srce samo zavzetim ostane pred očmi.  
Še bije, še čutiti je ravno tak gorkó,  
ko, de bilo bi v prsih še zdravo in živó.*

Přihlížející se ptají, zda je to pohřbený světec, náhrobní kámen však prozradí, že srdce, které nezetlelo, je srdce básníka Dobroslava.

*Vsi prašajo, kdo zadnji v to jamo djan je bil,  
gotovo bil svetnik je, ker ni ves v grobu zgnil.  
Stal tam je kamen, kterga nihče préd čislal ní,  
hité mu mah otrebit, napis tak govori,*

---

<sup>56</sup> M. Doorman hovoří ve své knize *Romantický řád* o ironii a ironickém chápání mýtu geniálního umělce, které se dostalo do popředí především v modernismu. Zároveň však celou situaci vidí jako jeden velký paradox: „*Formulace, že současná umělecká tvorba se stala ironickou, je vlastně neadekvátní. Přesnější by bylo konstatovat, že její ironické jádro vyplulo na povrch následkem popsaného vzdoru vůči umělecké tvorbě jako takové. Ironie autorskému umění totiž nikdy nechyběla: ironie je naopak navýsost romantická.*“ (2008: 169) Potvrzuje to i názor B. Horyny: „*Především zásluhou Friedricha Schlegela tak romantika opět objevila ironii, a to ne jako literární topos, jako nástroj sarkasmu a jízlivosti, ale jako způsob průniku různých forem filosofického vnímání básnického života.*“ (2005: 11)

<sup>57</sup> Hribar (1984: 181)

*de Dobroslav je pevec bil tjékej pokopan,  
ki pel v tak milih glasih je od ljubezni ran,  
pel v tak slovečih pesmah čast lepe deklice,  
prevzetne gospodične, nemile ljubice.*

Starý muž pak přihlížejícím vysvětlí, že srdce zachoval nikoli zázrak, ale básně v něm ukryté. Kousky srdce jsou pak ponechány venku, o den později roztají jako sníh.

*„To pevčovo srce je,“ star mož tam govori,  
„ak bi bilo svetnika, bi mir mu dala kri;  
svetost ne, pesmi večne mu branijo trohnet,  
ki jih zaprte v prsih je nosil dókaj let.“*

(...)

*Razplátili srce so, ležalo noč in dan  
je tam pod jasnim nebom, ko mine zor hladán,  
ko vstane drugo sonce, srce tako skopni,  
ko beli sneg spomladi, de kaj zagrebsti ni.*

Báseň zdůrazňuje sílu básnické imaginace, která přemůže i všerozkladnou smrt. Postava básníka je tak nepřímě přirovnávána ke světcům, k někomu, kdo je (v pozitivním slova smyslu) jiný než ostatní, ale zároveň stojí i mimo společnost lidí či na jejím okraji. Závěrečný motiv lze chápat i jako rituál splnutí s přírodou, návratem k ní.

V poezii **Simona Jenka** se motiv srdce objevuje v mnoha básních. Je aktivním činitelem komunikace s okolím („*Srce moje čuje*,” b. *Ponoči*) a jeho prostřednictvím je obvykle synekdochicky zobrazován kontrast mezi pocitem subjektu a jeho vnějším okolím (b. *Spremenjeno srce*):

*Vse táko je kakor poprej,  
bleščeče in veselo;  
le ti srce, le ti srce,  
le ti si mi zbolelo!*

Ještě výrazněji se spojení s Prešerenovým dílem projeví při srovnání jeho básně *Neiztrohnjeno srce* s Jenkovou básní *Obujenke*. V Prešerenově básni srdce zemřelého básníka nezetlí, především díky svému citu, u Jenka je pohřbíváno „tělo“ lásky, která však nikdy nemůže být zapomenuta a z hrobu se k lyrickému subjektu stále hlásí. V další Jenkově básni *Po smrti* je básník-lyrický subjekt pohřben, aby se za sto let znovu vzbudil a podíval se, zda se jeho přání vyplnila:

*Ko bodo v grob me d'jali,  
sto let bom tiho spal,  
(...)  
Takrat mi zaigralo  
srce bo živo spet,  
z orjaško silo gnalo  
nazaj me bo na svet.*

Pod vlasteneckou tematikou lze opět nalézt pojetí básníka jako „vyvoleného“, toho, kdo z pomyslné výše shlíží na ostatní.

I u předního představitele slovinského realismu, básníka **Josipa Stritara**, se – především v jeho raných verších – vícekrát objevuje již zmíněný motiv srdce zastupující lyrický subjekt. Např. v básni *List za listom z drevja pada...* ze sbírky *Pesmi* (1869):

*Pomlad pride in zeleno  
perje spet dobó drevo;  
srce moje posušeno  
zelenelo več ne bo.*

Pro srovnání ještě uvádíme báseň **Antona Aškerce** *Pevčev grob*. V této básni – oproti Prešerenovu a Jenkovu pojetí nezdolnosti básníkovy ducha (a srdce) – zůstává jako básníkův odkaz jen ozvěna ptačí písně.

*Čuj, v glasih stoterih odmeva sladkó –  
menihovo pesem pač ptice pojó!  
(...)  
Ah, pesem, ta pesem mi znana se zdi...  
O sveti svobodi se li ne glasi?  
O nadeji pač pokopani,  
o zlati svobodi predani!*

Později **Dragotin Kette** v básni věnované *Francetu Prešernu* opět rozvíjí motiv návratu mytizovaného básníka na zem, tentokrát však v podobě kvetoucího keře:<sup>58</sup>

*Kot svetel kerub duša tvoja sred višin  
hitela v daljo nevtolažena  
(...)  
Na Kranjsko zopet se vrnila je  
in težko solzo tam prelila je.*

---

<sup>58</sup> Z interpretačního hlediska se zde nabízí srovnání se starozákonním obrazem hořícího keře.

*A čuj! Iz nje vzrastel grm cvetoč*

V 50. letech **intimisté** navázali na poetiku romantismu, a proto se pochopitelně motiv srdce objevuje v jejich poezii velmi často. Je metaforickým zpodobněním člověka, jeho citu a také místem, kam se lyrický subjekt intimismu uchyluje ve své rezignaci na bezcitný svět:

*Včasih srce se zapre,  
da v tihi samoti zaceli si rane  
Včasih v samoti preplaho ostane  
in vdano, brez boja umre  
(Ciril Zlobec: *Včasih se srce zapre*, sb. *Pobeglo otroštvo*)*

A jak se srdcem, existenciální podstatou lyrického subjektu naloží jeden předních z alienativních básníků, **Dane Zajc**? Oproti básníkům, kteří prostřednictvím motivu srdce dokazují básnickovu výjimečnost, hloubku jeho citu, pro které je srdce prostředkem pro vnímání světa a prostředníkem při vzájemné komunikaci, Zajcův lyrický subjekt své srdce chápe jako „nadbytečné“, a proto je nabídne krvelačným zmijím, aby se zbavil všeho citu v sobě (b. *Modrasi*):<sup>59</sup>

*Rekel sem modrasom,  
lačnim toplote:  
Pijte kri.  
Saj kaj bi s krvjo.  
(...)  
In žrite srce.  
Odveč mi je moje srce.*

Nabízí se i druhá možnost interpretace. Nechápat obětování srdce jako „pouhý“ sebedestruktivní obřad, ale jako zkoušku, v níž se subjekt vzdá své tělesné schránky na cestě k uvědomění si existence. Nemusí tedy jít o výraz rezignace, ale o uvědomění si nutnosti oběti ve světě, ve zvláštním kosmickém prostoru, kde je „vše dovoleno“:

*na pustih obali,  
kjer se pogovarjata pesek in veter  
o neskončnosti*

V této souvislosti připomeňme „předchůdce“ alienativní lyriky, **Boža Voduška**. V jeho básni *Smrti bič* je totiž srdce subjektu rovněž rituálně zabíjeno (obětováváno). Lyrický subjekt se

---

<sup>59</sup> Viz též úvodní díl, kapitola 3.44, a I. díl, kapitola 2.11.

stal „katem vlastního srdce“, přičemž své srdce zároveň zachraňuje, ačkoli v tomto boji spolu se svým dvojníkem zabíjí i sám sebe:

*O jaz te bom udaril privid  
v tvoj stekleni gnjijoči obraz,  
a ko bom vedel, da si ubit,  
bom obenem s teboj prestal tudi jaz.*

V poezii **Svetlany Makarovičové** se motiv srdce objevuje jako motiv stupňující významové napětí básně (jelikož symbol srdce s pozitivním významem stojí v kontrastu s tragickým obsahem), viz např. báseň *Zibelka*: „*ali molk prazne zibelke,/ z rdečimi srci porisane.*“ Nebo je srdce také zástupcem subjektu. Např. v básni *Žalik žena* symbolizuje „zpráchnivělé srdce z pouti“ konec starého života:

*strohnelo lectovo srce  
bom vzela in sežgala.*

V poezii Makarovičové je vícekrát využit motiv „srdce z pouti“ ve smyslu skryté zkaženosti a rozkladu.<sup>60</sup> Cukrové srdce je na první pohled líbivá věc, ve fikčních světech Svetlany Makarovičové se však v něm často skrývají červi, viz např. b. *Zazibalka*:

*Molitvenik, prstan, cukreno srce,  
v tem srcu predrobni črviči žive.*

## 1.24 Dvojník

Postava dvojníka se v poezii objevuje už od doby romantismu.<sup>61</sup> Rozštěpení subjektu v alienativní lyrice na „druhého“ a „jiného“, o kterém jsme uvažovali v interpretační části I. dílu, je rovněž dvojnictvím *sui generis*. Také určité fikční postavy lyrického světa lze chápat jako dvojníky lyrického subjektu, a je proto namístě zmínit se o nich v souvislosti s poetikou romantismu.

Dvojník je svým způsobem přítomen především ve fikčních světech poezie **Daneho Zajce**. Lyrický subjekt má ve sbírce *Jezik iz zemlje* svého „světlého“ i „temného“ dvojníka.<sup>62</sup> Temnou stranou subjektu je „král“, který je „korunován korunou temných myšlenek, král,

<sup>60</sup> Viz I. díl, kapitola 2.46 *Motiv srdce a oka ve fikčních světech Svetlany Makarovičové*.

<sup>61</sup> Hodrová (2001: 684)

<sup>62</sup> Pozoruhodná je v tomto kontextu rovněž pozdější báseň *Isti (Rožengruntar, 1974)*, která ještě více než *Kralj a Črni deček* zdůrazňuje nesmyslnost, či přesněji směšnost a absurdnost existence. Ve sbírce *Jezik iz zemlje* jsou jejími předchůdkyněmi osmá báseň cyklu *Gotska okna* („*Boril se bom sam s sabo*“) a *Počitek* („*Tuj človek v tebi spregovori s tujim glasom:*“).

jehož „ruka zabila vše, co měla ráda“ (b. *Kralj*). Světlo stránkou lyrického subjektu je „černý chlapec“, který má „náruč plnou ptáků“, které však bez ustání zabíjí „zlé slunce“ (b. *Črni deček*). Ptáci, kteří jsou věčně zabíjeni, tedy (ne)chtěně obětováni zlému slunci a vranám se žlutýma očima, jsou jako křehká naděje, která ne kvůli tomu, že je v neustálém ohrožení, ale proto, že vůbec existuje, je nepopíratelnou spojnicí s linií slovinské poezie, která se ani v Zajcově díle, nebo alespoň v jeho prvních sbírkách, ještě nezřekla dědictví romantismu.

V tomto kontextu se rovněž nabízí srovnání s Tauferovou básní *Agonija suše*. Tato báseň je zajímavá z vícera hledisek. Zprvče ji lze nazvat „blížencem“ několika Zajcových básní, zadruhé je v ní od samého počátku rozvíjen již zmíněný motiv dvojníka, v tomto případě světlé, ale zároveň zranitelnější strany lyrického subjektu.

Počátek *Agonije suše* je motivicky velmi blízký básni *Vse ptice* (1). Následující strofa jako by byla variací na Zajcovu báseň *Veliki črni bik* (2). Závěr navozuje tísnivou atmosféru rituálního pronásledování (lovu) subjektu v básni *Beži, človek* (3), poslední verše Tauferovy básně pak připomenou závěrečné verše básně *Nevidne oči* (4).<sup>63</sup>

(1) <i>Videli so ga videli ko se je skrìl vame čeprav me ni poznal (...) hočejo ga umoriti a sedaj je v meni je moj ne dopustim zločina</i>	<i>In zbal sem se, da mi bo neko noč skoz temne sanje razklal lobanjo in da bo iskal z blaznim kljunom, če se v gnezdu mojih misli ne skrivajo pojoče ptice. (Vse ptice)</i>
(2) <i>Ves dan brusi sonce razbeljene nože včasih s suhim krohotom kot za šalo poblisne krivo rezilo tik ob mojem licu</i>	<i>Veliki črni bik rjove v jutro. Sonce na vzhodu brusi bleščečo mesarsko sekiro. (Veliki črni bik)</i>
(3) <i>Bežim spirale se vrte hitreje prostor se oži</i>	<i>Beži, človek. Beži po jekleni dvorani nesmisla. Po jekleni dvorani neba in zemlje. (Beži, človek)</i>

<sup>63</sup> Kromě motivických podobností ukazuje následující srovnání jeden význačný rozdíl rané Zajcovy a Tauferovy poezie: až na první příklad (*Vse ptice*) jsou Zajcovy básně laděny neosobně. Zatímco se Tauferovy přímo vztahují k subjektu, Zajc užívá 3. osobu.



<p>(4)</p> <p><i>Suho razpokano truplo bova</i></p> <p><i>ki ga je preklelo</i></p> <p><i>slepo sonce</i></p>	<p><i>Pazi na roke</i></p> <p><i>sonce bo našlo tvoje kosti,</i></p> <p><i>razsejane v visoki travi.</i></p> <p><i>(Nevidne oči)</i></p>
---	--

Ve fikčních světech lyriky **Gregora Strniši** je otázka dvojníka složitější, neboť Strniša každou svou další sbírkou motiv dvojnictví hlouběji rozpracovává – Strnišovu metodu je možné chápat jako postupné zdvojování (či spíše násobení) nejen osoby lyrického subjektu, ale jako zrcadlení mnoha různých motivů i celé formální struktury básně.

Ve Strnišově prvotině *Mozaike* nalezneme několik alter ego lyrického subjektu, z nichž nejvýraznější je patrně „umetník“ ze stejnojmenné básně, který by mohl být blížencem postavy čaroděje-lyrického subjektu Kocbekovy poezie či poutníka-čaroděje Vena Taufera.<sup>64</sup> Básnický portrét umělce utváří představu magického místa i umělcových schopností, zároveň však jako by nad celou scénou visela jakási nevyslovená temná hrozba:

*V globini sobe sedi mož.*  
*V njegovih prsih visi moč.*  
*Težka visi na mreži žil*  
*in trza kakor majhen bik.*

Dalšími příklady básní, v nichž lze nalézt motiv dvojnictví, jsou: *Barbarova molitev*, která tematizuje „primitivní“, temnou a svobodnou stránku lyrického subjektu, a *Prijatelj*, v níž je postava „přítele“ ztělesněním (básnické) imaginace.

Z hlediska dvojnictví je pro nás však zajímavá hlavně báseň *Ptičje strašilo*. V tomto fikčním lyrickém světě se objevuje postava „bratra“, který „se bojí lidí“, a proto je od svého domu, v němž žije s lyrickým subjektem-vypravěčem, všemožně odhání:

*Po vseh poteh pa jezdijo stražarji,*  
*zato na grič nikdar nikogar ni.*

*Najel jih je moj brat, ki v moji hiši*  
*živi z menoj – on se boji ljudi.*

Snaha lyrického subjektu oklamat (a přemoci) bratra je neúspěšná a jeho lest se obrátí proti němu, dokonce ji „bratr“ využije ve svůj prospěch:

*Zdaj z bratom, ki se ga bojim, sama živiva.*  
*Odslovil je stražarje brez skrbi*

<sup>64</sup> Viz vztah alienativní poezie a poetiky nadrealismu ve 4. kapitole.

*in vseokrog postavil je strašila  
da niti ptic na mojo streho ni.*

„Bratra“ v této básni chápeme opět jako temného protivníka lyrického subjektu, v boji s ním je však lyrický subjekt neúspěšný, neboť s ním má příliš mnoho společného, a je proto odsouzen k nenaplnující ko-existenci.

## 2. Poezie Josipa Murna a alienativní lyrika

Josip Murn patří k básníkům, jejichž dílo bylo plně doceněno až dlouho po jejich smrti,<sup>65</sup> podobně jako např. tvorba Srečka Kosovela. S Kosovelem jej pojí také biografická blízkost – oba básníci zemřeli velmi mladí.<sup>66</sup> Zajímavé je, že k zásadní změně v recepci tvorby došlo u obou básníků rovněž ve stejné době – u Kosovela se tomu stalo po vydání sbírky *Integrali 26* (v roce 1967), která obsahovala konstruktivistické verše; mezníkem ve vnímání Murnovy tvorby se stala studie Dušana Pirjevce, která doprovázela výbor z veršů vydaný pod názvem *Topol samujoč* (rovněž v roce 1967). Pirjavec se ve své studii věnoval především tématu odcizení v Murnově lyrice a východiskům, která se pro lyrický subjekt nabízejí. Pirjavec podrobnou analýzou rovněž vyvrátil tradiční chápání některých aspektů Murnovy lyriky, a to především vztahu lyrického subjektu k přírodě. Pirjavec zpochybnil do té doby uznávané mínění, že Murnův lyrický subjekt nalézá útočiště v přírodě (viz dále).

Na sklonku 70. let 20. století vychází zvláštní číslo časopisu *Sodobnost*, věnované osobnosti a dílu Josipa Murna. V něm Janko Kos zmiňuje studii Jožeho Snoje, který jako obzvlášť důležitý rys Murnovy lyriky chápal skutečnost, že Murn je vůbec prvním „neromantickým básníkem“.<sup>67</sup> Myšlenku, že znakem moderní poezie je opouštění lyrického subjektu v první osobě ve prospěch neosobních básní, zastává i Boris A. Novak ve své studii *Skrivnost Murnovega petja*.<sup>68</sup> Podle jeho názoru Murn svým přechodem od básní v první osobě k neosobní výpovědi učinil ve slovinské poezii takřka revoluční krok.

Obrátíme-li nyní na chvíli pohled k lyrickému subjektu alienativní lyriky, nalezneme jen velmi málo básní v ich-formě a jejich četnost od konce 50. let rychle klesá, jádrem se stávají básně ve druhé osobě (typ: „sebeoslovování“, nejvíce u Daneho Zajce) a neosobní básně.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> Murn nebyl za svého života příliš chválen ani svými přáteli. Připomíná to i Jaro Dolar ve své práci o slovinské moderně: „V korespondenci med mladimi je negativnih sodb o Murnovih pesmih najmanj toliko, kolikor o katerem koli drugem pesniku tistega časa. Pri tem verjetno ne gre toliko za strogost pri presojanju prijateljevih del kot za resnično nerazumevanje.“ (1977: 129). Dále Dolar uvádí místo v Župančičově korespondenci, kdy pisatel hovoří o své oblíbené Ketteho poezie a nedůvěře v Murna („On je vse druga potencia, mož, medtem ko je bil Murn otrok in ženska...“), Tamtéž, s. 136.

<sup>66</sup> Josip Murn (1879–1901), Srečko Kosovel (1904–1926).

<sup>67</sup> „...Murn je torej prvi deromantizirani slovenski pesnik; v tem je šel precej dlje od drugih pesnikov moderne.“ Kos (1979: 1042)

<sup>68</sup> Novak tvrdí, že tento přesun neznamená potlačování emocionální stránky poezie, ale „překonání povýšeného vztahu lyrického subjektu ke světu“. Novak (1996: 47)

<sup>69</sup> V poezii Saši Vegriové, tvořené souběžně s ranými alienativními sbírkami, však první osoba stále převažuje, což je jeden z několika důvodů, proč poezii této autorky nechápeme jako „čistě alienativní“. Např. ve sbírce *Mesečni konj* je převážná většina básní v ich-formě. Z pětáctyřiceti básní sbírky jsou pouze dvě v plurálu, osm neosobních.

Janko Kos zkoumá ve své studii *Murn in modernizem 20. stoletja* proměny Murnova lyrického subjektu podrobněji a mimo jiné dochází k názoru, že ani převaha neosobních básní, ani pluralizace lyrického subjektu (užívání první osoby množného čísla, které lze chápat jako nahrazení či přesah lyrického subjektu) nejsou podmínkami pro lyrický modernismus.<sup>70</sup> Murnův přesah moderny 90. let 19. století či předznamenání moderní poezie vůbec vidí Kos v Murnově obnovování mýtu a mytičnosti, archaičnosti.<sup>71</sup> (Připomeňme, že mýtus později do své tvorby začleňují a dále rozvíjejí i alienativní básníci, je nedílnou a důležitou složkou jejich poetiky.) Kos také upozorňuje na přítomnost principu „magického slova“ v Murnově poezii.<sup>72</sup> I tento aspekt je tedy jistým spojením s alienativní poetikou, která chápe „slovo“ jako podmínku lidské existence.<sup>73</sup> Moderním prvkem v Murnově tvorbě je rovněž náznak herního principu v poezii – zamlžování významu, hra se slovy. Janko Kos jako příklad tohoto postupu uvádí básně: *Hej, kupil si jaz pipo bom, Pelin, Pesem o ajdi, Zima, Bor* aj.<sup>74</sup>

Dalšími pojítky, která spojují tvorbu Josipa Murna z přelomu 19. a 20. století a alienativní lyriku počátku 60. let 20. století, jsou témata klíčová pro lyriku alienativní i Murnovu: odcizení lyrického subjektu, jeho pocity osamění a vyrovnávání se s vědomím své konečnosti, s myšlenkou na smrt.

V neposlední řadě je třeba uvést skutečnost, že někteří alienativní básníci chápali Murnovu poezii jako inspirativní a své tvorbě blízkou. Někteří o Murnově vlivu hovořili přímo, jiní jej přiznávali svou poezií, v níž je Murnův vliv nepopíratelný.<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> Kos (1979: 1049)

<sup>71</sup> „...je mitičnost pri Murnu mogoče razumeti kot obnovo arhaične, se pravi nemetafizične, predkrščanske in predindividualne zavesti, kakršna je postala značilna za moderno poezijo.“ Kos (1979: 1054)

<sup>72</sup> Podle Kose tohoto principu Murn dosahuje tím, že konkrétní báseň, sloku či verš formuluje jako zaklínání, zařikávání, tj. jako „magické slovní dění“. Týká se to především jeho básní s rurální tematikou (tzv. *kmečka lirika*). Kos (1979: 1054)

<sup>73</sup> Podrobně se tomuto tématu věnujeme v kapitole o alienativní poezii a jejím vztahu ke slovinskému romantismu (1. kapitola) i nadrealismu (4. kapitola).

<sup>74</sup> Kos (1979: 1051). Báseň *Bor*: „Da bi toplo bilo,/ zraven bilo ledeno...?/ Da bi cvetno bilo,/ zraven bilo sneženo...?/ Ah, kaj briga me svet.../ Kaj mi mari, starini!/ Pozimi zrem led/ in poleti zrem cvet,/ dedov ded,/ tam v dolini...“

<sup>75</sup> Výslovně o svém vztahu k Murnově poezii hovořil Gregor Strniša (viz např. *Gregor Strniša. Interpretacije*, 1993), Makarovičová se o Murnovi v dostupných interview nezmiňuje.

## 2.1 Odcizení, osamění a smrt v poezii Josipa Murna a v alienativní lyrice

### 2.11 Odcizení a osamění

Jako odcizení lyrického subjektu chápeme stav, kdy lyrický subjekt cítí, že on a svět, který jej obklopuje, nejsou jedním, a že navázat vztah s okolním světem již není možné. Podrobně se tématu odcizení v poezii Josipa Murna věnoval France Bernik. Podle jeho názoru je Murn jedním z básníků, v jejichž díle je toto téma zobrazováno mnohokrát (podle Bernika může být Murn v tomto směru i na prvním místě mezi básníky).<sup>76</sup>

Bernik vidí v Murnově díle postupný vývoj tématu odcizení,<sup>77</sup> který se nejprve projevuje v pocitech bezdomovectví, lyrický subjekt cítí, že je „cizincem ve světě“. Metafory, které Murn pro vyjádření odcizení a osamělosti užívá, jsou např. „lod' bez kormidla“ (b. *Brez krmila*), „osamělý jezdec v poušti“ (b. *Pustinja*). Pro zobrazení osamělosti Murn vícekrát užívá metaforu stromu, osamělého topolu (b. *Prišla je jesenska noč*), popřípadě stromu vyrvaného z kořenů („in o viharju, ki izrul je – ah,/ iz rodne zemlje topol vitki.“ b. *Pesem*). Ve ztvárnění tohoto motivu mu je nejbližší pravděpodobně úvodní cyklus sbírky **Daneho Zajce** *Požgana trava – Drevje*. Ve fikčních světech obou básníků je také subjekt zobrazen jako „neplodná“, nepřirozená příroda, konkrétně v básni *Prišla je jesenska noč* hlas lyrického subjektu říká: „Jaz sem topol samujoč,/ ki ne seje in ne žanje!“, Zajcův (v básni *Pesem o mladosti*) pak: „Jaz sem drevo,/ ki ne bo več cvetelo.“

Motivem osamělého poutníka (např. b. *Gozd, Ko bila je mati tvoja?*) je spojen fikční svět Murnovy lyriky s cyklem *Inferno (Pustinja)* Gregora Strniši či s básněmi (*Počitek, Srečanje*) Daneho Zajce.

*Kot tam v krčmi obpotni,  
ki vsa prazna molči,  
in popotnik samotni  
čaka v njej do noči.  
(Gozd)*

Již několikrát jsme zmínili báseň Daneho Zajce *Modrasi*, v níž lyrický subjekt nabízí své srdce, aby se zbavil všeho citu v sobě. V Murnově básni *Ko dobrave se mrače* najdeme podobný motiv, lyrický subjekt vzývá přírodní živly, bouře, aby přehlušily jeho srdce a

---

<sup>76</sup> Bernik (1993: 174)

<sup>77</sup> Bernik (1993: 175n.)

zbavily ho jeho vnitřního neklidu. Od přírody se však nedočká žádné odezvy (viz dále), osamění subjektu – opuštěného i přírodou – je tak stupňováno až do samého konce básně.<sup>78</sup>

*Pridite, nevihte ve,  
pridi, burno ti živiljenje,  
pridi, šumno koprnenje,  
in prevpijte mi srce!*

Subjekt je svým srdcem odsouzen k samotě, čímž se liší od přírody (viz b. *Zapuščena polja*), ale i od lidské společnosti (davu). Srdce se totiž v Murnově fikčním světě lyriky ukáže jako přítěž, neboť ostatní lidé ho nemají, a proto pro lyrický subjekt není mezi nimi místo (viz b. *Slovaška*). Samo srdce však zároveň lyrickému subjektu brání, aby se pokusil najít mezi ostatními lidmi své místo („*Komú bi iz srca verjel, da ljubi,/ in varen kam naslonil bi glavó?*“ b. *Ti sam si drag si*).

*sonce je moj prvi brat,  
druga brata vzhod, zapad,  
zadnji – srce je brez nad –*

*Velika družina to,  
ni je moč pregledati,  
težko je živeti ž njo,  
da ni vam moč povedati!  
(Pojdem, pojdem)*

## 2.12 Smrt

Smrt je vedle odcizení a samoty v Murnově poezii nejčastějším ze ztvárňovaných témat. Přestože by se mohlo zdát, že Murnův subjekt nalézá (před smrtí) útočiště v prostoru lásky, není tomu tak. Láska je v Murnově poezii ztvárňována spíše jako hra<sup>79</sup> (viz např. b. *Pesem*: „*kakor veter z drobno travo/ jaz igral bi se s teboj.*“), a hra jako taková nemůže subjektu poskytnout potřebný záchytný bod. Jože Pogačnik ve své podrobné analýze tématu smrti v Murnově lyrice prokázal, že pokud je ztvárňována smrt jiné osoby nebo někoho, kdo je básníkovu subjektu blízký, je v takových případech Murnova lyrika nasycena patetičností a smrt nese významy tragiky. Je-li však tématem básně smrt lyrického subjektu, nabývá téma

<sup>78</sup> Saša Vegriová také vyzývá přírodu, aby ji očistila – b. *Dobre in dalje*, viz též kapitola 3.43 úvodní části.

<sup>79</sup> Pirjevec (1967: 135)

ontologických významů a smrt je chápána jako cosi pozitivního, co pomůže nastolit v subjektu vnitřní rovnováhu:<sup>80</sup>

*Ne bodem takrat strepetal,  
ko smrt po mene pride blede,  
ko tajno grozovito me  
**poljubi žena votlogleda.**  
(...)  
Ah, v onih mrzlih mi rokah  
**ohladil vroči se nemir bo,**  
hej, odletel takrat na vek  
od srca splašeni vampir bo.*

Příkladem básně *Umrl je* dokazuje Jože Pirjevec však i vůli básnického subjektu k životu (přijetí smrti jako pozitivní hodnoty tedy není bezvýhradné) a tvrdí, že pokud ve zmíněné básni lyrický subjekt přiznává, že je těžké zemřít, je tato báseň důkazem, že v Murnově lyrice je život přece jen nositelem pozitivních hodnot:

*Umrl je... Kdo spozna skrivnost življenja?  
Umrl je težko, strt od življenja  
in nerad.*

### **Havran jako posel smrti<sup>81</sup>**

Motiv havrana jako symbolu úzkosti ze smrti najdeme u Murna například v básních *Pa ne pojdem prek poljan, Zakaj?*, popřípadě ve stejnojmenné básni *Vran*:

*Zdaj velik vzrastel sem,  
a v srcu pusta je ravan,  
kjer krakajoč sedi  
**zlovešči, nikdar siti vran** –  
(Zakaj)*

*Zletel hrupno pod nebo je  
**krakajoči, črni vran,**  
zletel kvišku je z drevesa  
v jutro leta zadnji dan –*

---

<sup>80</sup> Pogačnik (1979: 1066–1068) „S sprejemom ideje o svojem bivanju kot bivanju za smrt, je temu dejstvu hrabro pogledal v oči, spoznal, razumel sebe ter s tem postal osebno avtentičen.“ Tamtéž, s. 1066.

<sup>81</sup> V literatuře byl havran (krkavec) spojovaný se smrtí již od *Iliady*. Stal se tradičním symbolem pro válku a bitvu. V křesťanské tradici předpovídal bouři. Ferber (2008: 167–169)

*Siva meгла skrila vrana  
v plašč svoj rezko je leden,  
in zavil dan zadnji leta  
dušo je v otožni sen –  
(Vran)*

I v poezii **Daneho Zajce** se motiv havrana, vrány, váže s negativními významy: vrány jsou „zlí ptáci“, jsou to služebníci toho, kdo chce subjekt zničit, zbavit ho jeho podmínky pro existenci, jeho svobody, viz báseň *Vse ptice*:

*Vse. Vse bomo pobili.  
Vse ptice, krakajo vrani  
pod temnim nebom.*

## 2.2 Poezie Josipa Murna, lidová píseň a poezie Svetlany Makarovičové

Jak ukázal ve své studii Boris A. Novak, Murnova poezie má svou formou blízko k poezii, jejíž nedílnou složkou je hudba. U Murna je sice přítomna především vazba na lidovou píseň, Novak však vidí spojení i s mimoevropskými formami, konkrétně s blues amerických černochů.<sup>82</sup> Zdroj lidové písně Murn dále obohacuje tím, že do folklórně stylizovaných básní vnáší znepokojivé tóny ohrožení a neklidu. Nejvýraznějším příkladem takového postupu je báseň *Pa ne pojdem prek poljan* (viz níže).<sup>83</sup>

V této souvislosti se velmi krátce zastavíme u poezie **Daneho Zajce**. Přestože se jeho tvorba jeví jako velmi vzdálená písňovosti romantického odkazu a dalšímu rozvíjení této stránky lyriky v moderně, i u Zajce nalezneme několik málo básní, které na tuto vazbu ukazují: Je to hlavně báseň *Dva vrana*, která svou stavbou (pravidelná opakování, užívání onomatopoi) připomíná lidovou píseň.<sup>84</sup>

*Čez poljá, čez poljá  
vrana dva, črna dva  
sta letela.*

---

<sup>82</sup> Novak (1996:50)

<sup>83</sup> V této básni opět nacházíme výše uvedený motiv havrana.

<sup>84</sup> Svědčí pro to i fakt, že tato báseň byla v 90. letech 20. stol. zhudebněna Janezem Škofem (ze vzájemné spolupráce Janeze Škofa a Daneho Zajce vzešlo album s názvem *Ogenj v ustih*).



Na balady Josipa Murna později naváže na počátku 70. let 20. století **Svetlana Makarovičová**. Nejznámější paralelou mezi těmito dvěma tvůrci je ztvárnění mytické postavy „Zeleného Jiřího“.<sup>85</sup>

Josip Murn ve své básni *Pomladanska romanca* vytváří obraz znovuoobnovené přírodní síly, Svetlana Makarovičová využívá lidový mýtus a zároveň Murnovu stylizaci jako podklad pro svou báseň *Zeleni Juri*. Makarovičová lidový motiv významově „převrátí“. V jejím fikčním světě nejsou svět lidský a svět přírodní v harmonii, ale svět lidský (Istivý a krutý) se pokouší zničit svět přírodní-mytický. Zdánlivé vítězství světa lidského se však obrátí proti němu, a to v mnohem horší podobě. Lidé svou zlobou stvořili sílu, která je ještě krutější než oni sami. Ona síla touto proměnou však ztratila i svou podstatu, zelenou barvu symbolizující život vystřídala barva šedá, barva uniformity, „davů“, snad i barva války a smrti. Pro další srovnání níže připojujeme kromě Murnovy básně i variantu lidové písně:

<i>Prošel je, prošel pisani vuzem; došel je, došel Zeleni Jure na zelenem konji po zelenem polji. Dajte mu, dajte, Jurja darovajte, dajte mu mleka, zelena mu obleka, dajte mu vina, da ga ne bo zima, dajte mu mesa, da se ne otesa, dajte mu špeha, da ga ne bo kreha, dajte mu jajec, da ga ne bi zajec, dajte mu kruha, da ga ne bi muha, dajte mu soli za debele voli, dajte mu pogače, da mu noge poskoče, dajte mu masti, da bo vreden časti, dajte mu hajde, da se doma najde, dajte mu pleče, da vam kaj ne reče, dajte mu krajcar, da ga ne bo Šprajcar, dajte mu škudu, da ne pojde k sudu, dajte mu groš, da vam dojde još. Haj, haj, haj! Bo li skoro kaj? (Lidová: Zeleni Jurij)<sup>86</sup></i>	<i>Odprite okna, odprite duri, mimo jezdi vitez sveti Jurij, sveti Jurij na konju, na lepem konju, sveti Jurij nam milosti daj!  Sveti Jurij je bil velik svetnik, premagal je kačo ta božji vojniki, bila kača ta: zima-zmaj; prekrvave lise, zmajeve lise, žene ta cvetni gaj.  Odprite okna, odprite duri, nanje trka vitez sveti Jurij, sveti Jurij v tak lepi opravi, da privel je v tej lepi opravi lepe dneve nazaj. Vsi ti dnevi, Jurijevi dnevi v deželi so zdaj.</i>	<i>I Odprite okna, odprite duri! Mimo jaše Zeleni Jurij. Po zelenem polju, na zelenem konju. Dajmo mu to, česar še ne pozna: Dajmo mu piti iz vrča solza pa mu iztaknimo svetle oči — sključen naj hodi, kot hodimo mi.  II Potem so se ljudje zbrali v krogu. Gledali so drug mimo drugega in počasi kamenjali dečka. Pod kamni je dorasel v moža. Odjezdil je neznano kam in ga leta ni bilo nazaj. Ljudje so kmalu pozabili nanj.  III Zaprite okna, zaprite duri! Mimo jaše Sivi Jurij po sivem tlaku, na konju kostnjaku.</i>
---	--	--

<sup>85</sup> Tato postava má dva předobrazy: (1) křesťanský motiv svatého Jiřího, který zachraňuje pannu před drakem (pohanský základ překryla křesťanská legenda o tom, jak Jiří zachraňoval Marii, služebnici boží, před ďáblem); a (2) pohanské božstvo (zelený Jiří), které získalo atributy křesťanství. M. Golež-Kaučičová (2003: 129).

<sup>86</sup> Kuret (2008: 81)

	<p><i>Sveti Jurij ta ni pa le cvetni maj, sveti Jurij je božja svoboda in življenje in moč in priroda, in tema le zimski bil zmaj...</i></p> <p><i>Sveti Jurij ko sonce v njo gleda, sveti Jurij skozi okna k nam gleda, odprite mu vse na stežaj! In svetnik sveti Jurij vesel skozi duri k nam pridi nazaj! (J. M.: Pomladanska romanca)</i></p>	<p><i>Svetlo bodalo prinaša v rokah. Ne udrži ga najtežji zapah. Hodi po hišah, iztika oči. Kar je dobil, to stoterno deli. (S. M.: Zeleni Jurij)</i></p>
--	--	---

Další básní, která velmi pravděpodobně Makarovičovou inspirovala, je již zmíněná *Pa ne pojdem prek poljan*. Básnířka volí pro lyrický subjekt masku – roli „slunečnice“ a opět výchozí motiv „převrací“: jestliže Murnův lyrický subjekt se nechce vystavit hrozbě smrti, lyrický subjekt Makarovičové jí jde vstříc. Havran, posel smrti, je vystřídán příznakem nesoucím smrt. Závěr obou básní je však významově blízký – Murnův lyrický subjekt skončí svůj život v cizině, subjekt Makarovičové umírá mezi svými soukmenovci, „slunečnicemi“, přesto však opuštěn.

<p><b><i>Pa ne pojdem prek poljan,</i></b> <i>je v poljani črni vran,</i> <i>je v poljani noč in dan.</i></p> <p><i>Jaz bojim se ga močno,</i> <b><i>črno vranje je oko,</i></b> <i>črna slutnja gre z menó.</i></p> <p><i>Ah, v tujini bodem pal,</i> <b><i>vran oči mi izkljuval,</i></b> <i>krakal bo, ne žaloval.</i> (<i>Pa ne pojdem prek poljan</i>)</p>	<p><b><i>Jaz pa pojdem na polje</i></b> <i>med rumene sončnice,</i> <i>tam bom dolgo stala,</i> <i>da bom sončnica postala.</i></p> <p><i>Pa se lep večer stori,</i> <i>k meni smrtnik prileti,</i> <b><i>kljun mi bo zapičil v glavo,</i></b> <i>da bom padla v sivo travo.</i></p> <p><b><i>Ptiči bojo zobali</i></b> <b><i>moje sončnične oči,</i></b> <i>moje sestre sončnice</i> <i>pa bodo sonca čakale,</i></p> <p><i>bodo sonca čakale,</i> <i>nič ne bodo vedele,</i> <i>bodo sklanjale glavo</i></p>
---	--

	<i>le zato, ker bo temno.</i> <i>(Sončnice)</i>
--	--

Na závěr výčtu významově blízkých motivů v poezii Makarovičové a Murna uvedeme ještě jeden, významově poněkud vzdálenější, pro nás však zajímavý: Ve fikčních světech poezie Svetlany Makarovičové je často zmiňován pelyněk (fikční postavy ho využívají především k nejrůznějším rituálním obřadům). Lidové zvyky spojené s touto rostlinou (pelyněk byl vyhledáván hlavně pro své léčebné účinky<sup>87</sup>) se odrážejí i v Murnově básni *Pelin*. Básník zde spojuje nelehkou dobu dospívání právě s pelynkem, neboť je pro něj typická hořká chuť:

*Le pelin pili smo z vrtà,*  
*ko bili smo še mladi!*

*In zrasli smo in vse lahko*  
*nam hodi zdaj po sveti –*  
*in v čast pelinu pesem to*  
*spet s konca dajmo peti!*

### 2.3 Příroda v poezii Josipa Murna a její pojetí v alienativní lyrice

Stejně jako lyrický subjekt byl i prostor přírody ve slovinské lyrice dlouho ovlivněn poetikou romantismu. Důležitou normou romantické poetiky byla věrnost přírodě (přirozenosti).<sup>88</sup> R. Wellek chápe přírodu jako jedno ze tří kritérií, která romantickou poetiku vymezují a jsou společná víceméně všem romantickým tvůrcům.<sup>89</sup> Přestože se jednotlivá pojetí přírody u básníků romantismu liší, všichni ji chápali jako organický celek – spíše na základě analogie s člověkem než jako pouhý „shluk atomů“. <sup>90</sup> Příroda byla místem prvotním, místem dětství a mládí. Metafora „matky přírody“ sahá až k Ovidiovým veršům a významy „ženskosti“ a

<sup>87</sup> „Česar nikomur ni rad potožil, je zaupno povedal njej, da namreč sluti svojo rano smrt. Žena mu je, vsa zavzeta za njegovo zdravje, svetovala, naj pije pelinov čaj. Murn je sprejel njen zdravniški recept nekoliko zares, nekoliko za šalo.“ Podle Alojzija Merhara in *Zbrano delo...* (1954: 400).

<sup>88</sup> Hrbata, Procházka (2005: 37), oba autoři také upozorňují na skutečnost, že „pravidlo věrnosti přírodě však romantici neobjevili, pouze je nově formulovali. (...) Zatímco však klasicisté a osvícenci zdůrazňují univerzálnost, případně ideálnost přírody jako zdroj všech uměleckých hodnot, romantici se opírají především o představu autentičnosti a spontánnosti, která se zakládá na individuálním citu, jenž tvoří nejdůležitější složku básně. Odtud je již jen krok k pojetí přírody jako říše svobody...“ (2005: 18)

<sup>89</sup> Wellek (2005: 66)

<sup>90</sup> Wellek (2005: 80)

„mateřství“ přetrvávají od renesance po současnost.<sup>91</sup> Zároveň byl prostor přírody spojen s odevzdáním svého „já“ vyšší, transcendentní skutečnosti.<sup>92</sup>

V romantismu byla krajina buď zpodobňována sama o sobě, nebo byla pojímána jako metafora či symbol, jehož prostřednictvím mohlo být nahlíženo do nitra subjektu.<sup>93</sup> Tento postup se objevuje již v básních France Prešerna (především v jeho sonetech) a zobrazování přírody jako „krajiny duše“ od té doby ze slovinské poezie nikdy zcela nevymizelo, a to ani v období realismu.<sup>94</sup>

Zobrazení přírody v poezii Josipa Murna bylo interpretováno obvykle tak, že je prostor přírody v Murnově lyrice ztvárňován jako útočiště subjektu, který zde nalézá harmonii, kterou ve světě „lidí bez srdce“ (viz b. *Slovaška*) nalézt nemůže.<sup>95</sup>

*Vsa živa mi neživa bitja  
zde takrat srcu se sorodna,  
le človek ne –  
Razum ima pač, prosto ima voljo,  
a srca ne...  
In boljši vetri so po polji  
in boljše breze na pomolji!*

Dušan Pirjevec však v již zmíněné studii prokázal, že příroda má v Murnově lyrice mnohem komplikovanější podobu. Především si Murnův lyrický subjekt uvědomuje, že není stejný jako příroda, nemluví ani stejnou řečí (viz např. báseň *Urok*: „*tajno govorico vse dehti*“), zároveň také vnímá jako svůj nedostatek osobní rozpolcenost a neúplnost.<sup>96</sup> Podle Pirjevce je u Murna subjekt ztvárněn jako „nemocná příroda“, viz báseň *Tam zunaj*:

*Tam zunaj že tulpe žarijo,  
prsteni nad poljem gre vzduh,  
vse bilke od sonca bleščijo  
in sveti od sonca se plug.*

*Ni mi dobro. Jaz venem in hiram  
in moč ni iz tvojih bližin;*

---

<sup>91</sup> M. Ferber (2008: 135–137)

<sup>92</sup> Travers, M. (1998: 36), zde podle Pavličová (2003: 97)

<sup>93</sup> Podle Hrbata, Z., Procházka, M. (2005: 47n.) „*Kromě romantického esoterismu se příroda-krajina nejeví jen jako idea nebo analogon něčeho, ale průběžně se proměňuje ve znaky situace a existence romantického subjektu. Tento básnický projev individualismu si podmaňuje krajinu tak, že z ní činí to, co se později stalo téměř okřídlenou banalitou – krajinu duše, přesněji řečeno, krajinu jako stav duše.*“ Tamtéž, s. 50.

<sup>94</sup> Viz 1. kapitola tohoto dílu.

<sup>95</sup> Tak je obvykle zobrazován prostor přírody v poezii intimistické generace 50. let 20. století.

<sup>96</sup> Pirjevec (1967: 131)

*živim, ah, zraven umiram  
po blesku gorá in dolin.*

Mezi subjektem a přírodou zeje velká propast, člověk je přírodou opuštěný,<sup>97</sup> příroda na jeho vnitřní svár nikterak nereaguje – mlčí („*Tiho, tiho dalje sanja/ noč z bleščečimi očmi.*“ b. *Ko dobrane se mrače*). Pirjevec na závěr své podrobné analýzy shrnuje, že příroda není tou spásonosnou mocí, která by subjektu umožnila přesah mimo lidskou společnost, naplnění existence. Příroda má tedy dvě tváře: je matkou a spolehlivou průvodkyní, ale i bezcitnou mocí a zrádkyní.<sup>98</sup>

Jaké je pojetí přírody v alienativní poezii, jsme už na konkrétních příkladech ukázali v prvním díle o fikčních světech alienativní lyriky. Blíženectví mezi fikčním světem přírody v Murnově lyrice a ve fikčních světech alienativních básníků je však nepopiratelné. V alienativní poezii není příroda místem, v němž by mohl subjekt nalézt útočiště. V přírodě – fikční krajině – se v alienativní lyrice zrcadlí duševní stav subjektu – jeho nejistota, pocity osamění a bezmoci (jako je tomu u Daneho Zajce), znepokojení, neklid a pocity ohrožení (v případě některých Tauferových básní), popřípadě prázdnota, staticnost až „neživost“ subjektu (viz Strnišova raná poezie). Jestliže si u Murna příroda částečně zachovává svou idylickou tvář, která je však zároveň nahlížena jako klamná a pro člověka cizí a nepřístupná, ve fikčních světech alienativní lyriky je i příroda už od pohledu „nehostinná“ – často je fikční krajinou poušť (např. u Zajce a Taufera), otevřená stráň, v níž není, kam se ukrýt (u Zajce), či hornatá, pustá krajina (např. cyklus *Pustinja* Gregora Strniši).

V poezii **Daneho Zajce** již není příroda útočištěm, místem nalezené harmonie, jako jím byla u intimistů. Naopak – je cizí a nebezpečná. Řeka je plná ledového mlčení a zmijí (b. *Reka*), květiny voní po „starých, zlámaných kostech“ (b. *Krizanteme*), na pustém pobřeží se vyhřívají zmijs (b. *Modrasi*). Prostor je otevřená krajina, „*siva kamnita ravnina*“ (b. *Počitek*), bez jakéhokoli úkrytu pro bázlivé gazely. V tomto prostoru se zvířata dělí na ta krutá a nebezpečná a na ta, která jsou bez milosti požírána (např. b. *Nevidne oči*). Země i nebe jako by se ve fikčních světech Zajcovy lyriky chystaly na den posledního soudu:

*Nebo je kruto.  
Zemlja je brez ljubezni.  
Vrni se, človek.  
Vstani, okostnjak.  
(b. Pot)*

---

<sup>97</sup> Pirjevec (1967: 131–132)

<sup>98</sup> Pirjevec (1967: 134)

**Gregor Strniša** ve své prvotině *Mozaiki* vytváří obrazy-popisy krajin, které se vyznačují staticností – statické jsou stejně tak subjekty v nich, často jsou zachyceny jako spící či připomínající loutky, figuríny, jsou „neživé“ stejně jako krajina, do níž jsou umístěny. Vše je neurčité, zasazené do neznámého prostoru i času (např. b. *Golobnjaki spomladi* – „*V nekem temnem gozdu so se zgubili golobi*“).

Krajiny v rané poezii **Vena Taufera** jsou podobné krajinám Daneho Zajce, neboť i ony působí zneklidňujícím až přízračným dojmem, popřípadě v nich číhá skrytá hrozba. Zároveň v nich najdeme jistou odosobněnost, předmětnost, která je charakteristickým znakem krajin Strnišových. (Viz např. b. *Včasih pridejo*, kde je znázorněna „*dežela stvari brez spanja*“ a „*drevesa brez sence*“). I u Taufera se subjekt ocitá na pustém pobřeží (b. *Ne morem*) a hojně jsou v Tauferových básních využívány obrazy moře a písku, především v jeho druhé sbírce, *Jetnik prostosti*.

Ve fikčních světech poezie **Svetlany Makarovičové** je velmi obtížné hovořit o ztvárnění prostoru přírody. Už v I. dílu této práce jsme uvedli, že fikční světy Makarovičové svou výstavbou a dramatickým charakterem často připomínají jakési jeviště, jehož lokalizace (mlýn, náhon, les) vzbuzuje dojem kulisy. Určitou staticčnost podporuje i vazba těchto světů na lidovou baladu.<sup>99</sup>

Na závěr uvedme ještě jeden styčný bod Murnovy a alienativní poezie, či spíše poezie Gregora Strniši. Ve studii *Skrivnost Murnovega petja* (1996) uvažuje Boris A. Novak o blíženectví Murnovy a východní (čínské a japonské) lyriky.<sup>100</sup> Důvody této blízkosti spatřuje ve významové sevřenosti některých Murnových básní, ne nepodobné významové struktuře haiku, a v jeho oblíbené lyrické ztvárnění přírodního cyklu (ročních období) – podobně jsou na čtyři části (jaro – léto – podzim – zimu) formálně rozděleny i sbírky haiku. V této souvislosti připomeňme básnický diptych *Dva stara lesoreza* **Gregora Strniši**, který uvádí básníkovu prvotinu *Mozaiki*. Tyto básně, z nichž první je pojmenována přímo *Japonski lesorez* a druhá *Počivajoči popotnik* – skutečně navozují dojem nehybné („vyřezané“) krajiny japonských maleb a i dalšími rysy jsou blízké východní lyrice, v níž je svět nahlížen ve své čistotě a hloubce. K tématu přírodního cyklu jako alegorie lidského života plného touhy po něčem, čeho nemůže dosáhnout, se Strniša vrátil v čtyřdílném cyklu *Sanje leta* (otištěného ve sbírce *Odisej*).

---

<sup>99</sup> Viz II. díl, kapitola 1.12.

<sup>100</sup> Novak (1996: 46–48). Kromě Murnovy lyriky jmenuje v této souvislosti Novak ještě poezii Simona Jenka.

### 3. Alienativní poezie a vlivy expresionismu

V předchozích kapitolách jsme poukázali na skutečnost, že alienativní poezie má vztah ke slovinskému romantismu a je rovněž ovlivněna tvorbou Josipa Murna. Výraznou vazbu na alienativní poezii má i slovinská meziválečná lyrika, a to především expresionistická poezie.

Expresionismus nepochybně slovinskou poezii 20. a 30. let 20. století zásadně ovlivnil, jak však upozornil Franc Zadravec, žádný ze slovinských meziválečných lyriků nebyl „čistý expresionista“, do slovinské expresionistické poezie je možné počítat pouze asi deset básníků a jejich sto padesát básní.<sup>101</sup> I v naší práci proto chápeme expresionismus, respektive expresionistickou lyriku spíše jako lyriku s rysy expresionismu než jako výraz jistého jednolitého literárního programu či hnutí.

V této kapitole jsme se rozhodli využít tematické hledisko, abychom lépe poukázali na jednotlivé styčné body mezi alienativní a expresionistickou lyrikou. Soustředíme se tedy na témata, motivy, které nalezneme v alienativních i expresionistických fikčních lyrických světech. Rovněž chceme upozornit na výraznou symboliku barev, kterou expresionismus ve své době využíval a kterou alienativní lyrikové ve své rané tvorbě také hojně uplatňovali.

Jelikož se v naší práci věnujeme jen čtyřem alienativním básníkům, rozhodli jsme se zvolit stejnou metodu i při výběru expresionistických lyriků, jejichž verše budeme v následujícím textu citovat. Ve srovnávacím pohledu se proto budeme opírat především o poezii **Srečka Kosovela**, **Boža Voduška**<sup>102</sup> a **Mirana Jarce**,<sup>103</sup> na určitých místech zmíníme však i poválečnou poezii **Edvarda Kocbeka** (přesněji jeho básnickou sbírku *Groza*) jako příklad novoexpresionistické linie slovinské poezie.

#### 3.1 Poezie Daneho Zajce a slovinská expresionistická poezie

Ve fikčních světech poezie Daneho Zajce je zřetelně rozeznatelná linie, která Zajcovu poezii spojuje s meziválečnou slovinskou poezií, zvláště s expresionistickou poetikou. Tento vztah

---

<sup>101</sup> Zadravec (1984: 9)

<sup>102</sup> Stále ještě není zodpovězena otázka, zda **Božo Vodušek** je nebo není expresionistický básník. Avšak to, že jej F. Zadravec zařazuje do své prestižní monografie *Slovenska ekspresionistična literatura* (1993), a skutečnost, že motivy chápané jako součást expresionistické literatury jsou ve Voduškově poezii přítomny, podpořily naše rozhodnutí Voduškovu tvorbu do této kapitoly zařadit.

<sup>103</sup> Slovinští literární teoretici nejsou v názoru na tvorbu **Mirana Jarce** jednotní, respektive někteří jej chápou jako význačného představitele expresionistické poetiky, např. Lino Legiša (1969) či Bojan Štih (1960), zatímco jiní vidí v jeho poezii spíše vlivy novoromantiky a symbolismu – Janko Kos (1962/63, 1987).

bychom rádi ukázali prostřednictvím několika styčných bodů (témat a motivů básní) mezi prvními dvěma sbírkami Daneho Zajce a básněmi sbírek *Odčarani svet* Boža Voduška, *Človek in noč* Mirana Jarce, *Groza* Edvarda Kocbeka, včetně expresionistických básní Srečka Kosovela.

Vazbu mezi Zajcovou poezií a expresionismem pro nás představuje několik témat, významových jader Zajcovy a expresionistické poezie. Jsou to: **hrůza, válka, lov, bůh, smrt.**

### 3.11 Hrůza samoty, chaosu a války

Franc Zadavec chápe jako ústřední osobnost slovinské expresionistické poezie **Srečka Kosovela** a jako centrální pojem expresionistické lyriky slovo **hrůza**. Hrůza v poezii samotného Kosovela má svůj základ především v pocitu chaosu („*biti sredi kaosa, sredi noči*“).<sup>104</sup> Lyrický subjekt prožívá podobné okamžiky úzkosti, silného vyčerpání či únavy tehdy, ocitne-li se ztracený v davu lidí: „*Da bi z ulice mogel oditi,/ pijan tega šuma, hitenja pijan*“ (b. *Krik po samoti*). Přestože má Kosovelův lyrický subjekt silné humanistické cítění, nalezneme u něj verše, které prozrazují, že ostatním lidem nechce důvěřovat, neboť jen: „*hočejo v tebi odkriti greh*“ (b. *Ne veruj*). Zde se ukazuje ambivalentní povaha tohoto pocitu: na jedné straně má subjekt strach z davu, na druhé se bojí osamělosti. Východiska z odlidštěné společnosti hledá v přírodě, v sobě samém a křesťanském mýtu.<sup>105</sup>

*O, zakričal bi, da bi odmevalo  
vse od gora, od gozdov, od dolin,  
pa se bojim, da sam bi ostal  
s potisočerjeno praznoto.  
(Sam)*

Podobné pocity prožívá i subjekt **Jarcovy** poezie. Okamžik, v němž si uvědomí svou osamělost, jej naplní tísní a uvězní jej v pochybnostech:

*Kam...  
V tem čudnem hipu – nikogar –... sred kaosa  
sem sam,  
sam...  
O, zakaj sem se izločil, izločil iz neskončnih temin,  
zakaj!  
(Človek in noč)*

---

<sup>104</sup> Zadavec (1984: 11)

<sup>105</sup> Zadavec (1993: 53)



Tato a další podobně laděné básně vyjadřují smutek či obavy subjektu, ne však „čistou“ hrůzu. Obrazy hrůzy jsou využívány k výraznějšímu účinku v básních Srečka Kosovela *Ekstaza smrti* a *Tragedija na oceanu*.

První báseň kvůli obrazům hromadného umírání i kvůli formálním prostředkům (např. užívání rytmu či hojnému opakování) může v určitých pasážích připomínat středověké danse macabre:

*dokler ne padeva jaz in ti,  
dokler ne pademo jaz in vsi,  
dokler ne umremo pod težo krvi  
(...)  
Z zlatimi žarki sijalo bo sonce  
na nas, evropske mrliče.  
(Ekstaza smrti)*

Básnický cyklus *Tragedija na oceanu* ztvárňuje výjevy biblického soudného dne jako strašlivou ničivou sílu světa-temného hrobu-oceánu:

*Nad zemljo sinje sinje nebo,  
kot da vse oči vanj sijó,  
in z roko v roki nevidni vsi,  
v živem koraku mrtvi zveni  
(Tragedija na oceanu)*

Subjekt je „sám ve světě“ a cítí hrůzu z chaosu „sociálně, duchovně i morálně rozvrácené společnosti“.<sup>106</sup> Přesto však vidí jako nevyhnutelný příchod další potopy světa. Člověk se prostřednictvím rituální smrti v oceánu očistí a stane se novým člověkem. Lyrický subjekt chápe jako nutný: „*strašen pogin za novo rast*“ (b. *Tragedija na oceanu*).

Řešení a východiska jsou pro Kosovelův subjekt dvě a vzájemně se nevylučují: první je cesta k bohu, přestože v okamžicích mučivé osamělosti musí subjekt za svou víru bojovat („*Dvigni se, duša pobita, steptana, / dvigni, zagori, zapoj do Boga,*“ b. *Truden, ubit*). Druhým východiskem je proměna světa a společnosti („*Iz vseh teh kriz bo vstala nova sila, / ki svet bo zrušila in dogradila.*“, b. *Rdeči atom*).<sup>107</sup> Subjekt na této cestě buď beze slova trpí („*Trpiš*

---

<sup>106</sup> Zadavec (1984: 11)

<sup>107</sup> Boris Paternu k tomu doplňuje: „*Prvo in najmočnejšo vizijo izhoda iz novodobe krize je Kosovel uzrl v revoluciji. (...) Seveda je to revolucija „optimalne projekcije“, je socialna, kulturna in etična prenovitev človeštva, tudi duhovna odrešitev iz nihilizma. „Skozi ničišče v rdeči kaos!“ [viz b. Jesen, pozn. H. M.] postane geslo in ena izmed bistvenih smeri Kosovelove poezije.*“ Paternu (1999: 19)

*krivico? Trpi jo pogumno!*“, b. *Ne toži, drug*), nebo vyjadřuje bojové nadšení („*Mrtvi velijo mi: Pojdi! Maščuj!*“, b. *Predkosilni sonet*).

V básnickém cyklu *Godba na potapljajoči se ladji* Mirana Jarce nacházíme mnoho podobností s Kosovelovým cyklem *Tragedija na oceanu*. I zde je subjekt postaven tváří v tvář ohromnému vesmíru. Člověk je oproti němu ubohá bytost, zpodobněná metaforou ztrouchnivělého stromu.

*Sredi planjave stoji človek – edinec:  
telo – trhlo drevo – osušil je glad,  
okostenele roké, vpijoče na vzhod in zapad,  
oči kričijo pod nebo  
vsemu vesoljstvu strašno vest:*

*Človek umira – – –  
zapuščen, osamel – – –  
Kje si, kje si,  
Bog, o, Bog!  
(II.)*

Lidé si však svou nicotnost nechtějí uvědomit. Nevidí blížící se katastrofu a raději dál setrvávají ve svém šíleném tanci: „*plešimo, rajajmo, vriskajmo dalje, brez konca,/ skupaj, vsi skupaj, tesneje, tesneje, tesneje!*“ (III.).

Ve fikčních světech lyriky **Daneho Zajce** je člověk rovněž připodobňován k uschlému, neplodnému stromu (cyklus *Drevje*). Člověk je v těchto světech strašlivě sám, netíží jej však ohromnost vesmíru, který jej obklopuje, ale hrozbu skrývá celý jeho okolní svět. Už není třeba vesmírné perspektivy, aby subjekt pocítil hrůzu. To, co bylo dříve známé a bezpečné, se změnilo. Rudá zář ranní jitřenky není příslibem konce noci, ale znamením vraždy:

*Jutro naznanjajo oblaki,  
ki si umivajo grozeče  
pohlepne roke  
v krvavem jezeru prve zarje.  
(Zvonci novega dne)*

Zajcův subjekt také necítí tíseň kvůli sociálně nespravedlivé společnosti, jak ji často zpodobují Kosovelovy verše. V Zajcově poezii společnost v pravém slova smyslu není, všichni jsme jen (osamělí) jedinci. Davem, který je vůči jedinci nepřátelský a touží po jeho

smrti, jsou „vrány“, „hyeny“, „lvi“. Vzájemný vztah, který by umožňoval společnou existenci subjektů (např. naděje v lepší budoucnost), mezi subjekty neexistuje, spojení není možné, neboť chybí společný jazyk.<sup>108</sup> O vzájemném bratrství lidí měl pochyby **Božo Vodušek** už ve své sbírce *Odčarani svet*:

*le norec trdi, da je zemlja mati,*  
*ljudje pa bratje, in potem kriči,*  
*ker se je lastni želji dal speljati.*  
(Očitek bedaku)

Expresionisté ve svých básních vyjadřovali nespokojenost se stavem světa (především tehdejší Evropy) po první světové **válce**. Druhá světová válka však ukázala, že je člověk schopen mnohem hrůznějších činů, a stala se jednou z podob nejčistší hrůzy. Hrůza je rovněž klíčovým slovem stejnojmenné sbírky **Edvarda Kocbeka** a rovněž v ní je pevně spjata s válkou. V prvním cyklu této sbírky je zachycena atmosféra meziválečných let,<sup>109</sup> která jsou chápána jako „klid před bouří“.<sup>110</sup>

*Že pokajo koruzni lati,*  
*to se odpirajo pečati*  
*na starih listinah.*  
(...)  
*Nebo se tiho približuje,*  
*odpira se prepad.*  
(Jesen 1940)

*Naposled čujem trube tujih trum*  
*in Jeriho sesuje večni hrum.*  
(Znamenje)

Přicházející válečné běsnění však už zachycuje **Božo Vodušek** ve své sbírce *Odčarani svet* (vydána těsně před válkou, 1939). Již tehdy si Voduškův subjekt uvědomuje blížící se čas hrůzy:

*in že se je pošastni bakhanal*  
*demonov razprostrl čez ves obod.*  
(...)  
*milijon studencev bruha rdeči sok*  
(Uvodne koračnice)

<sup>108</sup> Viz kapitola 4.1 tohoto dílu.

<sup>109</sup> Tedy období, kdy tvořili expresionisté své verše.

<sup>110</sup> Alienativní poezii a ztvárnění tématu 2. světové války se podrobně věnujeme ve III. dílu, 2. kapitole.

Poezii **Daneho Zajce** také silně ovlivnila zkušenost druhé světové války. Intimisté v 50. letech 20. století nacházeli útočiště před hrůznými válečnými vzpomínkami v přírodě, lásce či v bezstarostném čase dětství. To je však pro Zajce období, kdy se rodila traumata, která v sobě subjekt nese po celý další život. Vzpomínky mají proto v jeho poezii podobu šibenic, na kterých zahynuly jeho mladé sny, viz b. *Pesem o mladosti*:

*V duši nosim voz  
krvave vrvi  
(...)  
razkopane grobove  
in lobanjo, ki leži  
na mokri prsti.  
(...)  
V duši nosim vešala svojih sanj.*

S motivem hrůzy je spjat i motiv pronásledování a **lovu** – lovu „na subjekt“. Mnoho příkladů nalezneme u Zajce (lov je tady často spojen s obřady a obětováním, viz níže), avšak stejně tak se tento motiv objevil ve **Voduškově** poezii, v básni *Lov*:

*Bral sem, da sem si zaman lagal,  
ko sem na bežečo žrtev stavil  
in si rekel, da sem le gledalec:  
  
že je neutrudni preganjalec  
mene samega na begu gnal  
k njenim nogam,  
da me bo zadavil.*

V této souvislosti lze jako příklad „loveného subjektu“ uvést básně Daneho Zajce *Beži, človek* či *Ujeti volk* a *Visoki rdeči mesec*. Snaha subjektu uniknout svému osudu je však marná, není kam utéct:

*Beži, ubogi,  
preganjeni človek.  
In zagrizi se v jeklene stene  
nesmisla,  
zagrizi se za brezupno življenje,  
ko nimaš nikamor več bežati.  
(Beži, človek)*

Motiv pronásledovaného subjektu se objevuje i ve fikčním světě sbírky *Stiska jezika Nika Grafenauera* (b. *Tišina*). Grafenauer však na rozdíl od Zajce volí ich-formu:

*Bežim po mišnici, prah se suklja kot porog.  
Nikjer ni zavetja, da me použije kot črn plamen.  
Strma negibnost na obzorju zapira svet.  
Beseda tišina se je naselila v tišini kot kamen.*

### 3.12 Temný bůh

Expresionistická lyrika vnesla do poezie motiv **boje s bohem**, jenž je úzce spjat s motivem zrození nového člověka a nového systému hodnot. Jako u mnohých dalších básníků ani v **Kosovelově** poezii není hranice mezi vírou v boha a vírou v revoluci.<sup>111</sup> Přichází spasitel v „krvavi perjanici“ (*Gloria in excelsis*).

Křesťanský bůh je v poezii **Boža Voduška** nahlížen zcela jinak. Vodušek ve sbírce *Odčarani svet* odčaroval také „onen svět“. V básni *Onstranski obup* je zavržena veškerá naděje na klid po smrti člověka, jelikož:

*Vsi tvoji obupi bodo šli s teboj,  
in tam jih boš čutil prav tako grenko,  
in se ne bo odprlo nobeno novo nebo,  
tam boš ležal in vsi stari glasovi ti bodo udarjali na uho.*

Onen svět tedy není, stejně tak není ani bůh. „*Bog naših dni (...) skril se je v papir in rdečkasto kovino*“ (b. *Skriti bog*). Pak může lyrický subjekt jen chválit „provaznické řemeslo“, aby „*žive in Boga podražil*.“ (b. *Žalostinka za obešencem*)

Zajímavé je srovnání různých názorů na vztah lyrického subjektu k bohu ve Voduškově poezii. Boris Paternu v ní vidí absolutní ztrátu víry, jakou dosud slovinská poezie nepoznala,<sup>112</sup> Franc Zadravec míní, že Voduškova poezie osciluje mezi odcizením boha a lyrického subjektu a touhou po spojení s bohem.<sup>113</sup>

<sup>111</sup> Tak Kosovel pokračuje v tradici sociálně zaměřených, křesťansko-spirituálních črt Ivana Cankara a staví se po boku Alexandra Bloka či Jaroslava Seiferta. V Kosovelově poezii se však bůh neobjevuje pouze ve svém tradičním pojetí: „*Ponavadi prevzame njegovo mesto ‚Duh‘ ali ‚Kozmos‘ ali ‚veliki prostor‘, ki predstavljajo neko ne čisto določljivo vrsto modernega panteizma.*“ Paternu (1999: 20–21)

<sup>112</sup> Paternu (1999: 32)

<sup>113</sup> Zadravec (1993: 60)

Tine Hribar píše, že horizontem Voduškovy předválečné poezie je horizont světa bez boha,<sup>114</sup> v pozdější Voduškově poezii (básni *Bleščeča tihota visokega dne*, 1955) však vidí jisté změny:

Svet je brez Boga in ljudje niso (kot) bogovi, toda spodaj ali na dnu sveta obstaja dom TEMNIH BOGOV. Transcendenca je tisto nemogoče, rescendenca je radostni privid z grozljivimi posledicami, resnica pa je resnica o subscendenci (...) nad človekom kot popotnikom (sužnjem poti) [gospoduje, pozn. H. M.] neizprosna in neogibna usoda: vzeti v svoje dlani lastno srce in ga darovati na oltarju temnih bogov.<sup>115</sup>

Zajcův subjekt už nemůže nalézt spásu u křesťanského boha, protože takový **bůh** už není. Bůh a Slovo jsou mrtví,<sup>116</sup> nebo je nahradila cizí, nelidská síla, temný rozkazující rytmus (*Bobni*) či temný hlas:

*Vse je uničeno.  
Sam bežim skoz močvirje.  
Utapljam se v črni vodi, glas iz višav.  
Ubij me, temni glas iz višav.  
(Upor)*

V tomto světě je subjekt současně katem i obětí,<sup>117</sup> obřady, jichž se účastní, jsou obřady zkázy a zabíjení – na „velkého černého býka“ slunce brousí „blýskavou řeznickou sekýru“<sup>118</sup> (b. *Veliki črni bik*), ani rychlé gazely nemohou uniknout svému osudu – být potravou pro krvelačné lvy:

*Levi rjovejo v noč.  
Kako smo klali bojazlive gazele.  
Kako smo klali drgetajoče gazele.  
Kako smo trgali njihovo meso,  
njihovo meso na črnem prtú noči.  
(Nevidne oči)*

---

<sup>114</sup> Hribar (1984: 175)

<sup>115</sup> Hribar (1984: 178–179)

<sup>116</sup> Novak (2007: 233)

<sup>117</sup> Kermauner (1960/61)

<sup>118</sup> Juvan v Zajcově monografii *Dane Zajc. Interpretacije* (1995: 53n.) uvádí doplňující výklad k Zajcově básni *Veliki črni bik*. Na pozadí této básně vidí příběh zarathrustovského mýtu – obřad obětování býka, kterého na rozkaz slunce (!) porazil bůh Mitra.

### 3.2 Poezie Vena Taufera a poezie expresionismu

V Tauferově poezii není souznění s expresionistickou poetikou tak výrazné, jako tomu bylo v lyrice Daneho Zajce. Přesto však najdeme dva motivy, dvě „klíčová slova“, která sbližují fikční světy lyriky Vena Taufera a fikční světy expresionistické. Jsou to: **oceán** a **námořník**.

Ještě než se blíže podíváme na oba motivy, zastavíme se u jednoho drobného rysu rané Tauferovy poezie, který ji činí blízkou poetice meziválečné avantgardy, především konstruktivismu, a který jako by předjímal další vývoj Tauferovy poezie. Je to personifikace, či spíše erotizace techniky v některých raných Tauferových básních. Nejen erotický náboj, ale i humor a lehká ironie, příznačné pro další Tauferovy sbírky, jsou patrné např. ve verších básně *Orient express*: „*Tračnice so ostale/ slečene do kraja*“.

#### 3.21 Oceán – námořník

Srečko Kosovel si ve svém cyklu básní *Tragedija na oceanu* zvolil **oceán** za metaforu neklidného světa. Oceán je krutý, chladný hrob, který člověka zbaví jeho „tváře“, ale v němž napřed vše musí utonout, aby se mohlo znovu zrodit v nové podobě.

*Jaz mu uničim obraz,  
moj obraz je temà,  
tema – tema,  
(...)  
Jaz ne varujem najlepših sanj,  
moj grob je širok, moj grob je teman,  
in kdor ima svoj obraz,  
mu ga raztrgam jaz, ocean  
(I.)*

Miran Jarc ve svém cyklu pěti básní *Godba na potapljačih se ladji* zpodobňuje lidskou společnost, která se řítí do záhuby, jako zábavu na lodi, jež se potápí. Lidé sice tuší, že se blíží konec, nechtějí však myslet na svou budoucnost: „*Plešimo, rajajmo, dalje brez konca,/ da se omamljeni več ne zavemo,*“ (III.).

V raných Tauferových sbírkách nalezneme mnoho motivů spjatých s oceánem (popř. mořem) – přístav, ztroskotání, loď, plachta, kapitán, **námořník**. Taufer ve fikčních světech svých básní vytváří prostřednictvím motivů moře a oceánu jakýsi kosmický prostor bez hranic. Moře, stejně jako oceán, v nich není „ohraničeno“, naopak je různě zdůrazňována jeho

nezměrnost, např. v básni *Morje*: „*nihanje molka začetek brez začetka in konec brez konca*.“ Vodní plocha bez konce je ztělesněním světa subjektu – poezie samotné.

Všechny tyto motivy získávají u Taufera existenciální rozměr, prostupují subjektem, stávají se jeho součástí. Příkladná je báseň *Mrtvo pristanišče* z prvotiny *Svinčene zvezde*:

*Nekje v meni je pristanišče*  
(...)  
*vse mrtvo v mrtvem pristanišču*  
*bo zrušilo pod svojimi razbitinami*

*Pristanišče v meni ki ni bilo moje*  
*bo poplaval*  
*z zaprtimi očmi*  
*ves moj*  
*ves moj ocean*

Nejen v této básni, ale i v dalších je oceán prostorem, v němž se subjekt cítí ztracen a jeho cesta – plavba námořníka – je nejistou cestou k existenci. I v další Tauferově sbírce je tento motiv dále rozvíjen, zároveň však nabývá dalších (existenciálních) významů:<sup>119</sup>

*z voskom v očeh tonemo mirni v mavrični brodolom*  
(...)  
*kapitan je mrtev jadra brez vetra*  
(*Balada o deževni dobi*)

### 3.3 Barvy v expresionismu a v alienativní lyrice

Expresionistická poezie často využívala symboliku barev, nedílnou součástí expresionistické poetiky byly zejména výrazné, „křiklavé“ a kontrastní barvy. Takto užívané barvy spoluutvářely atmosféru celkového chaosu, disharmonie světa, na kterém se podílejí společenský úpadek, sociální nerovnosti a válka.<sup>120</sup> Pro téma války nacházely uplatnění výrazné a vzájemně kontrastní barvy s bohatou sémantikou, především **červená** (která symbolizuje krev, smrt i lásku) a **černá** (která je rovněž barvou smrti, ale i smutku, neštěstí a

<sup>119</sup> Některé uvádíme v I. dílu o fikčních světech lyriky, o Tauferově poezii viz kapitola 2.2.

<sup>120</sup> „*Samo ostra, presenetljiva nazornost, hiperbola, zmaličena slika, kričeča barva morejo namreč avtentično ponazoriti družbeno zmedo, razčlovečenost, privede o koncu sveta, tesnobo v „oceanu“ smrti pa tudi znosne spopade s kaosom, smrtjo, bogom, lastnim telesom*.“ Zadavec (1993: 70)



tmy) – tak tomu bylo například v poezii Otona Župančiče z první světové války (např. b. *Dies irae*).<sup>121</sup> Pro lyriku první světové války bylo rovněž typické užívání kontrastu **černá – bílá**.

Symbolika barev nebyla v poetikách jednotlivých básníků využívána stejně. Například bílá barva, která spolu s barvou stříbrnou stála v protikladu barvám chaosu červené a černé, se v poezii Srečka Kosovela vážala na významy konce – smrti, ale zároveň i lidské spásy.<sup>122</sup>

### 3.31 Barvy ve sbírce *Mozaiki* Gregora Strniši

V prvotině Gregora Strniši, *Mozaiki*, je výrazný vliv avantgardní poezie, zejména německého expresionismu a francouzského nadrealismu.<sup>123</sup> Nejvýraznějším poutem s poetikou expresionismu je v Strnišově první sbírce užívání barev. Rozhodli jsme se proto podívat se podrobněji na to, jaké barvy se v Strnišově rané poezii vyskytují, s jakými jmény jsou spojovány a jaké významy společně nesou. Problematiku barev budeme nahlížet i ze srovnávacího hlediska, neboť v prvních sbírkách Daneho Zajce a Vena Taufera má symbolika barev rovněž silný vztah k poetice expresionismu, zároveň však každý z těchto tří básníků využívá ve své poezii barvy různým způsobem, k utváření různých významů. Pro následující text jsme provedli analýzu adjektiv označujících barvy, důležitá pro nás byla četnost (popřípadě nepřítomnost) jednotlivých barev i substantiva, s nimiž se určité barvy pojí.<sup>124</sup>

*Mozaiki* Gregora Strniši přinášejí širokou škálu „barevných“ adjektiv, ve srovnání s poezií Zajce, Taufera i Makarovičové také nejširší. Všechny Strnišou užívané barvy (v pořadí od nejčastější po nejméně častou) jsou následující: *teman*, *bel*, *črn*, *siv*, *rumen*, *zlat*, *rdeč*, *moder*, *rjav*<sup>125</sup> – *bled* – *svetel* – *zelen*, *srebrn* – *plav* – *žolt* (oproti Zajcovi či Tauferovi se nevyskytují tyto barvy: *rožnat*, *škarlat*, *sinji*).

Jak je z uvedeného výčtu zřejmé, ve sbírce *Mozaiki* převládá adjektivum „temný“, následováno opozitním „bílý“ a temnému významově podobným „černý“. Obecně je v celé Strnišově sbírce zřetelná tendence střídání temný a světlý pól, viz např. v básni *Deklica*

<sup>121</sup> Zadavec (1993: 16n.)

<sup>122</sup> Zadavec (1993: 84)

<sup>123</sup> Šteger (2007: 667)

<sup>124</sup> Do této analýzy jsme však nezařadili adverbia označující barvy, která se vážou se slovesy (typu „*zeleno se zalesketajo*“), už proto, že je jejich výskyt minimální, a tudíž by případné hodnocení probíhalo na základě malého vzorku. Jako barvy jsme rovněž nehodnotili adjektiva, která nesou významy jistých barev (typ *krvavo jezero*). Pokud se barevné adjektivum (spolu se substantivem) v básni opakovalo, chápali jsme ho stále jako jednu položku, jestliže však bylo rozvíjené substantivum jiné, počítali jsme barevné adjektivum zvlášť. Zvlášť jsme také počítali odstíny základních barev – *škarlat*, *srebrn*, *sinji*, i varianty protikladu *černý* – *bílý* – *teman* – *bled*, *svetel* apod.

<sup>125</sup> Barvy s pomlčkou se vyskytují ve stejném počtu.

*s cveticami: bel zimski dan x temna očesa x na beli zid x temne cvetlice.* Nebo v b. *Trubadurjeva pesem: temna harfa; temna, strma črta x blede mrak x temna morja.* Či v b. *Golobjaki spomladi: svetli oblaki; mesec bel x v temnem gozdu x svetel dež; mesec bled.*

Po temných barvách (a neutrální šedé) u Strniši co do počtu následují barvy žlutá a zlatá (jednou se také vyskytuje zastaralé *žolt*), které v některých básních vytvářejí výrazný protipól černým a temným tónům, např. v b. *Hetera: temne oči x rumena kreda x črna ploskev polnoči.* Nebo v b. *Ptica: zlata kletka x temna ptica; temno drevje.* Či také v b. *Mozaiki: zlata mozaiki x temne, zlate oči.*<sup>126</sup>

Strniša často v básních spojuje adjektiva se substantivy do barevně nezvyklých, popřípadě velmi expresivních obrazů – například v básni *Umetnik: „V lobanje temni kupoli/ rumeni ptič možgan visi.“* Velmi expresivního účinku je dosahováno neobvyklým spojením červené barvy s určitým jménem, např.: *rdeči mesec, rdeča luna, rdeče oči, rdeče noči,* popřípadě barvy žluté: *rumene oči, rumene noči,* popř. *zlate oči.* Jindy je spojení zvláštní, avšak není tak výrazné jako v předchozích případech, např.: *bel lev, bele oči, srebrni obrazi, plavi volk.*

Někdy je barva přímo v názvu básně: *Majhna, rjava kavarna; Rumene noči, Plavi volk.* Jen velmi zřídka jsou básně zcela bez barevných adjektiv (*Kamnito lice, Jama, Ptičje strašilo*).

### 3.32 Barvy ve sbírce *Požgana trava* Daneho Zajce

V prvotině *Požgana trava* se vyskytují tyto barvy (pořadí opět podle četnosti): *črn, rdeč, bel, teman – siv – rumen – moder – zelen, svetel – žolt – škarlat.* Oproti Strnišovi (ale i Tauferovi) se objevuje barev mnohem méně, typy „barevných“ adjektiv jsou také užívány mnohem méně (například trojice *svetel, žolt, škarlat* jen jedenkrát v celé sbírce, pětiice *teman, siv, rumen, moder, zelen* jen dvakrát). Barvy jako: *rožnat, sinji, rjav, bled, zlat, srebrn, plav* se (oproti Strnišovi či Tauferovi) nevyskytují vůbec.

Nejčastěji ve zmíněné sbírce najdeme tři emblematické barvy expresionismu: černou, červenou a bílou. Černá a bílá jsou (podobně jako ve Strnišově sbírce) v několika básních užívány střídavě a bez dalších barev, které by výsledný kontrast tříštily. Je to např. v básni *Dva vrana: vrana dva, črna dva x zima bela, polja bela,* nebo *Krizanteme: bele in črne krste,*

<sup>126</sup> Tato báseň svou ornamentálností může navozovat i dojem secesních maleb. A. Šteger upozornil ve své studii na možný historický kontext básně, že v polovině 50. let 20. století se v Lublani konala výstava kopií ravenkých mozaik. Viz Šteger (2007: 666).

*črno ministrantsko krilo*. V jiných básních je kladen důraz jen na černou barvu, např. v básni *Veliki črni bik*: *črni bik, črna kri, jata črnih vran*; popřípadě se střídají všechny tři barvy, a to tak, aby byla jejich sytost ještě více zdůrazněna, konkrétně třeba v básni *Jutro*: *rdeči zobje x bele, rosne cvetove*.

Asi nejvíce se k poetice expresionismu váže báseň *Rumeni veter*, která sama připomíná expresionistický obraz namalovaný jasnými, sytými a „křiklavými“ barvami:

*Rumeni veter v sivem polju.*  
*V temnozeleni reki.*  
(...)  
*Rdeče drevo v sivem polju.*  
*Samotno drevo pod modrim nebom.*  
(...)  
*Prgišče vran je vrgel rumeni veter*  
*v rdeče drevo.*  
*Za hip so obvisle v vejah*  
*kakor težki, črni grozdi.*

I v Zajcově prvotině nalezneme barevná adjektiva v samotném názvu básně, např. *Rumeni veter*, *Dve črni roži*, *Veliki črni bik*, *Visoki rdeči mesec*.

### 3.33 Barvy ve sbírce *Svinčene zvezde Vena Taufera*

Ve sbírce *Svinčene zvezde Vena Taufera* najdeme tato pojmenování barev: *bel*, *črn*, *bled* – *zelen*, *rdeč* – *rumen* – *sinji*, *svetel* – *zlat*, *siv* – *škarlat* – *rožnat* – *srebrn* (oproti Strnišovi či Zajcovi se vůbec nevyskytují: *teman*, *moder*, *žolt*, *rjav*, *plav*).

Na prvních dvou místech se co do četnosti opět objevily bílá a černá, zajímavé je častější užívání zelené barvy (oproti Strnišovi a Zajcovi). I u Taufera nalezneme v několika básních střídání tmavých a světlých tónů, např. v básni *Kongo samba*: *črni možje x bele noge, bele roke*.

Taufer jako jediný z uvedených tří básníků ve svých básních nejvíce užívá bílou barvu, ta se však objevuje především v básních, jejichž tématem je válka, a proto se zde bílá pojí s významy smrti. Např. v básni *Melanholija drugega ešalona*: *blede sveče, svetli koraki, bela stena*. I v dalších básních nesou světlé tóny významy smrti, smutku – *beli kamen smrti* (b. *Tvoje ptice*), *bleda žalost* (b. *Don Kihot*), *bledi molk* (b. *Dolgi pohod*), bílá barva se v neobvyklém spojení *bele oči* ve sbírce *Svinčene zvezde* objevuje několikrát (b. *Strah*, *Jasa*),

zatímco v tomto spojení u Strniši převládá podoba *temne oči*, několikrát se u téhož básníka také objevuje spojení se žlutou či zlatou (např. v b. *Mozaiki, Rumene noči*).

### 3.34 Barvy ve sbírkách *Srčevac* a *Pelin žena* Svetlany Makarovičové

Z tvorby Svetlany Makarovičové jsme pro zkoumání barevných adjektiv zvolili sbírky *Srčevac* a *Pelin žena*. Obě tvoří velmi podobné fikční světy a sbírka *Srčevac* obsahuje pouhých šestnáct básní. Pro výběr dvou sbírek jsme se rozhodli i kvůli tomu, že v poezii Svetlany Makarovičové jsou barevná adjektiva (a adjektiva vůbec) spíše řídkým jevem. Jazyk lyriky Makarovičové využívá poetiku lidové balady,<sup>127</sup> a proto jsou pro autorku charakteristické jednoduché až úsečné verše. V mnoha básních vybraných sbírek jsme nenalezli vůbec žádná pojmenování barev, v jiných se opakovalo totéž pojmenování ve funkci baladického refrénu. Např. v b. *Pelin*: „*Po sivem polju bramor gre/ prav proti nam.*“

Ve sbírkách *Srčevac* a *Pelin žena* se objevují tyto barvy (v pořadí od nejvíce po nejméně užívané): *bel*, *črn*, *siv*, *rdeč*, *bled* – *zelen*, *jasen*, *zlat* – *teman* – *rumen*. Nejčastěji se tedy objevuje barva bílá (více než dvakrát častěji než druhá barva v pořadí, šedá), nejméně časté (po jednom výskytu) jsou barvy zlatá, temná, žlutá. Vůbec se neobjevují barvy, které jsme nacházeli u Strniši, Zajce či Taufera: *rjav*, *plav*, *moder*, *sinji*.

Makarovičová barvy využívá dvojím způsobem: buď jako (1) tzv. epiteta constans pro dotváření atmosféry lidové balady – *beli dan*, *zelena vigred*, *bele zobe* –, která je nezřídka podpořena inverzivním užitím adjektiva – *gozd zeleni*, *zibelka bela*; (2) nebo je užití barevných adjektiv autonomní součástí autorské poetiky. V takových případech vytvářejí adjektiva se substantivy neobvyklá pojmenování: *bela veselost*, *sivo vino*, *črn mah*. Pojmenování druhého typu v sobě často obsahují negativní významy, nezřídka je pro negativní pojmenování užitá právě bílá barva: *belo kamenje strahu*.

V několika básních vytváří Makarovičová prostřednictvím barevných adjektiv významový kontrast. Kromě básně *Mlinarica* (která je také zajímavá tím, že obsahuje nejvíce označení barev z celého zkoumaného materiálu, šest) je to např. báseň *Odštevanka*:

*Rdeče češnje rada jem,*  
*črne pa še rajši,*  
(...)  
*Rada gledam rdeči mak,*  
*pa črnega rajši,*

<sup>127</sup> Podrobně viz III. díl, 1. kapitolu této práce.

#### 4. Alienativní poezie a její vztah k nadrealismu<sup>128</sup>

Podnětem pro naše zamyšlení nad projevy nadrealismu ve slovinské alienativní poezii v této kapitole pro nás byla studie Borise Paternua *Problem nadrealizma v sodobni slovenski liriki*.<sup>129</sup> V ní Paternu upozornil na skutečnost, že od poloviny 50. let 20. století se ve slovinské lyrice objevuje celá řada jevů, které se vztahují k poetice nadrealismu. Tyto prvky však nejsou nutně v přímé souvislosti ani s francouzským nadrealismem 20. a 30. let 20. století, ani s meziválečnou a poválečnou vlnou nadrealismu v srbské literatuře.<sup>130</sup> Paternu se ve své studii, která sleduje rysy nadrealismu ve slovinské poezii od 20. let 20. století, věnuje i projevům nadrealismu v alienativní lyrice (v poezii Daneho Zajce, Gregora Strniši a Vena Taufera), zabývá se však především básnickou imaginací jednotlivých autorů a jejich vztahem k poetice romantismu. Rozhodli jsme se proto blíže se podívat na dvě zásadní témata alienativní poetiky, která mají k nadrealismu velmi blízko či v něm mají přímo svůj původ.

Vyjdeme-li z francouzské teorie nadrealismu, tak jak ji ve svých manifestech formuloval André Breton, a budeme-li ji aplikovat na alienativní poezii, nalezneme několik styčných bodů, v nichž se nadrealistická poetika potkává s alienativní. Je to především snaha najít „**nový jazyk**“, „nová slova“, neboť dosavadní způsob (básnického) vyjádření se ukázal jako nedostatečný a vyprázdněný.<sup>131</sup> Pro nové vyjádření je třeba zavrhnout i dosavadní logiku, jelikož jen v nových, neobvyklých, alogických spojeních lze nalézt magickou, to znamená pravou skutečnost.<sup>132</sup> Téma hledání a utváření nového jazyka bylo významnou součástí poetiky meziválečné avantgardy, k níž nadrealismus náleží. Potřebu „nového“ či „původního“ jazyka reflektuje především poezie Daneho Zajce a Vena Taufera, najdeme ji však i u jejich současníků, např. Niko Grafenauera, který v roce 1965 vydává sbírku s příznačným názvem „Tíseň jazyka“, *Stiska jezika*, jejímž ústředním motivem je nemohoucnost člověka a jeho jazyka.

Druhou, neméně důležitou spojnicí mezi nadrealismem a alienativní poezií je **motiv snu**. Nadrealisté zpochybňovali lidské vnímání reality, svět snů byl v jejich pojetí skutečnější než reálný svět.<sup>133</sup> Pokřivená realita, sen i blouznění se opakovaně objevují v poezii Gregora Strniši a později i u Svetlany Makarovičové.

---

<sup>128</sup> Ve slovinské literární vědě převažuje označení „nadrealismus“ nad označením „surrealismus“, proto jsme pro tuto kapitolu zvolili právě tento termín.

<sup>129</sup> Paternu (1974: 309–357)

<sup>130</sup> Paternu (1974: 309)

<sup>131</sup> Viz též Zadavec a kol. (1999: 159) a Paternu (1974: 315).

<sup>132</sup> Zadavec (1999: 159)

<sup>133</sup> Zadavec (1999: 159), též Paternu (1974).

Dříve než se blíže podíváme na motivy jazyka a snu v alienativní poezii, připomeňme ještě jeden aspekt fikčních světů alienativní lyriky, který ji pojí s nadrealismem. Je to **vytváření groteskní, fantastické reality**, v níž neplatí klasické zákony času a prostoru. Takové jsou fikční světy především v poezii Daneho Zajce a Gregora Strniši. Jelikož jsme se jim však podrobně věnovali už v interpretační části I. dílu práce, na tomto místě je uvádíme pouze jako další příklad spojení alienativní poetiky s meziválečnou avantgardou – nadrealismem.

#### 4.1 Hledání jazyka jako nástroje poezie, hledání východiska v poezii Daneho Zajce a Vena Taufera

Již od doby romantismu se ve slovinské poezii vyskytoval motiv sebereflexe básníka. Persona básníka se stala nositelem jistých ustálených konotací – básník byl ztvárňován jako myšlenkový vůdce, či dokonce prorok. Jestliže poezie France Prešerna tuto personu v romantismu etablovala, symbolismus moderny ji dále rozvíjel a avantgardní poetika jí dodala nové podoby a odstíny. Báseň byla azylem básníka, z něhož mohl on jako novodobý kazatel hlásat příchod „nového člověka“. <sup>134</sup> Lyrický subjekt v první osobě měl proto nezřídka plurálovou podobu, která mu „zmnožením hlasů“ dodávala na důrazu, byl mluvčím zástupů.

Role básníka je úzce spjata s **jazykem** a byla to právě poetika nadrealismu, která cíleně podrobila schopnosti a možnosti básnického vyjádření zkoušce, v níž „starý jazyk poezie“ nemohl obstát. Nedostatečný jazyk bylo nutné nahradit novým.

Ve slovinské poezii se první podobné úvahy objevily v meziválečné době a je příznačné, že to byl právě **Srečko Kosovel**, kdo uvažoval o básnickém jazyce nikoli ve smyslu nacionálním, <sup>135</sup> ale existenciálním. Kosovelovy deníkové zápisky dokládají, <sup>136</sup> že básník o jazyku hodně přemýšlel. Svě úvahy promítal i do poezie, uvědomoval si, že skutečný básník musí hledat „dosud netušené Slovo“ („*nikoli sluteno Besedo*“, b. *Odpuščenje II*). Slovo v básních Srečka Kosovela získává existenciální rozměr, třeba i tím, že ho subjekt nechá „krváčet“ („*vsaka moja beseda krvavi*“, b. *Eno besedo*).

---

<sup>134</sup> „... pesem je zavetišče pesniku in tedaj, kadar se iz nje oglašá kot oznanjevalec, klicar, pridigar novega človeka. Ta lirika je romantična, ker rešitve večinoma ne išče v svetu samem, ampak v nadomestkih sveta, zdaj v čistem, počlovečenem subjektu, drugič v bogu, tretjič v idealni skupnosti. (...) Slovenska ekspresionistična lirika je romantična tudi zaradi premika pesniškega subjekta: ta se namreč večkrat skriva v himničnem pluralu, ki naj bi bil še posebej ekstatično zanikanje individualističnega jaza.“ Zdravec (1984:14–15)

<sup>135</sup> Již nebylo třeba obrany slovinského jazyka, respektive důkazů, že jde o jazyk dostatečný pro uměleckou tvorbu, jak tomu bylo např. právě v období romantismu.

<sup>136</sup> Zdravec (1984: 112)

O desetiletí později, ve 30. letech 20. století, i subjekt poezie **Boža Voduška** cítí nedostatečnost „starého“ jazyka, respektive jeho vyprázdněnost. Voduškovy básně demytizovaly romantickou a symbolistní poetiku,<sup>137</sup> prostředky vysokého stylu Vodušek nahradil „slovy z ulice“:

*O strahotno brezno gnoja,  
kamor curljajo toki vseh nečistih ran,  
o gnusni, žalostni kup gnoja,  
koder rastejo najčudovitejše rože.  
(Pangerik poeziji)*

Přestože je pro Voduška básník „nespokojený Narcis“ a Vodušek častokrát ve svých básních ztvárňuje realitu jako „odčarováný svět“, v němž vládne ironický, nebo dokonce cynický pohled na tradiční témata slovinské poezie (milostná témata či sebereflexivní básně apod.), najdeme v jeho sbírce *Odčarani svet* více než šedesát sonetů. Boris Paternu zde vidí specifické zapojování klasicismu a romantismu do Voduškovy osobní, individuální poetiky,<sup>138</sup> podle našeho názoru jde také o jeden z mnoha rysů, díky nimž je Voduškova poezie tak svébytná a v mnohém směru inspirativní pro básníky zralého modernismu 60. let 20. století.

V jistém slova smyslu na Voduškovu meziválečnou poetiku navazuje Venko Taufer. Jednou ze spojnic mezi oběma básníky je ztvárnění **persony básníka**, který je pojímán lehce ironicky, s distancí k opěvované vznešenosti jeho výtvorů i jeho samotného. Stejně jako Vodušek, tak i Taufer rád užívá kontrast názvu básně a jejího obsahu. Příklad nalezneme v příznačně nazvané básni *Oda*, která začíná ironicky laděným veršem: „pochválena budiž lenost, když vstanu“ („*hvaljena bodi lenoba kadar vstanem*“). Tauferovu hru a mísení vážného s nevážným, tragického se směšným lze také vnímat jako navázání na avantgardní odkaz a jeho obohacení.

Velký zlom v chápání jazyka a (básnického) slova zapříčinil vliv myšlenek existencialismu na slovinskou kulturu. V poezii Daneho Zajce na počátku 60. let 20. století se stávají **jazyk a slovo** nezbytnou podmínkou lidské existence. Nejviditelněji tuto myšlenku nese báseň *Kepa pepela*, která je v podstatě poetickým manifestem filozofie existence, specifickým ztvárněním existencialismu prostřednictvím poezie, neboť jsou v ní vyjádřeny některé hlavní myšlenky tohoto filozofického směru, spjaté s po-rozuměním a do-rozuměním. Nedostatečnost prostředků dorozumění je jedním z důvodů odcizení subjektu. Není totiž

---

<sup>137</sup> Paternu (1999: 26)

<sup>138</sup> „Voduška je treba gledati z obeh strani. Ne gre za modernista ali avantgardista, ki bi bil samo to, temveč za pesnika, ki ima v svojem podtalju klasiko v najširšem pomenu besede in navsezadnje tudi njeno romantiko, čeprav oboje v gibljivi in osební recepciji.“ Paternu (1999: 28)

možné vzájemné prožívání a vnímání vnějšího světa, když neexistuje společný jazyk. V básni *Kepa pepela* je ústředním motivem jazyk jako nedostačující nástroj vzájemné komunikace. Uvědomění této nedostatečnosti vzbuzuje v subjektu pocity osamění a zároveň strachu před vyloučením ze společnosti:

*Veš, da ne sme nobeden zavohati  
dima iz tvojih ust.  
Spominjaš se, da vrane ubijejo belo vrano.  
Zato zakleneš usta.  
In skriješ ključ.*

Dorozumět se s ostatními není možné, jelikož slova jsou nepřesná a neadekvátní. Proto je třeba „zahodit staré klíče“ a najít nový „jazyk ze země“, z materiálu, který je prvotní, archetypální a zároveň prostý a kterým je hlína, prst':<sup>139</sup>

*Zato odvržeš zarjaveli ključ.  
  
Potem si narediš nov jezik iz zemlje.  
Jezik, ki govori besede iz prsti.*

Sbírka *Groza* (1963) **Edvarda Kocbeka** v mnoha směrech myšlenkově souzněla s alienativní poetikou. V této sbírce je slovo jednou z nejdůležitějších abstraktních hodnot a je zpodobňováno i jako „tajemná formule“, *skrivnostni obrazec* (b. *Čarovnik*). Podle Franceho Zadravce jen zřídka jako Kocbek v moderní slovinské poezii „tolik zaklíná slovo, touže po jeho plnosti“.<sup>140</sup>

*Zavrgel sem obrabljena imena  
(...)  
besedam sem odvzel zapeljivi zven  
in glasove izpostavil začetku  
vračam jih v začetna stanja  
(Prošnja)*

Jako zpodobnění „temného dvojníka“ básnického subjektu ve sbírce *Groza* je zajímavý motiv čaroděje. **Čaroděj** je lstivý protivník, který žije v cizí zemi opředené pavučinou.<sup>141</sup> Lyrický

<sup>139</sup> Viz též motivy „slova“ ve fikčních světech poezie Daneho Zajce a Vena Taufera v I. dílu (1. a 2. kapitola) této práce. Podrobný rozbor této básně viz Mžourková *Poezie Daneho zajce a filozofie existence* (2008).

<sup>140</sup> „tako roti besedo, željan po njeni polnosti“, Zadavec (1966: 180).

<sup>141</sup> Motiv čaroděje byl chápán vícero způsoby – jako groteskní podoba Evropy 30. let (Zadavec 1966: 178), či jako „antibůh“, který přichází tehdy, když se bůh stáhne –, „ki nastopi v hipu, ko se Bog umakne v tisti onkraj.“ Kermauner (1970: 33), viz též Mžourková (2007: 50).



subjekt je však schopen čaroděje přemoci, neboť zná ta pravá kouzelná **slova**, která je třeba vyslovit.

*pridržim dih in srce,  
le v globini svojega uma  
izgovorim skrivnostni obrazec  
in smešni čarovnik odide dalje.  
(Čarovnik).*

Motiv čaroděje chápeme jako temnou stránku básnického subjektu, jako jeho dvojníka.<sup>142</sup> Svým způsobem je totiž čarodějem i básnický subjekt, který člověka zachraňuje ze světa přízraků.<sup>143</sup> S přízraky moderního světa bojuje například v básni *Kino Tivoli*:

*Přišla je moja ura: poklical sem  
na pomoč zakljinjevalne obrazce,  
prerokbe, čare in svete rise.*

Postava čaroděje je styčným bodem mezi Tauferovou a Kocbekovou poezií. Ve fikčních světech poezie **Vena Taufera** jsou kolem tématu slova a jeho (básnické) síly sdruženy rovněž motivy kouzelného obřadu a čarování. V básni *Porušeno mesto* vykonává poutník – čaroděj (a zároveň alter ego básnického subjektu) magický obřad, na jehož konci je stvoření (které nemusí být nutně aktem „dobra“). Spojnice mezi Tauferem a Kocbekem (především výše zmíněnou básní *Čarovnik*) je zřetelná:

*ali pa bom moral imenovati prsteno znamenje  
zobato ptico ki je začela klicati v mraku  
opraviti obred  
pokopati slo do noči  
  
bom mogel potem reči  
grozi si dal ime  
(Porušeno mesto)*

V Tauferových lyrických světech je často zdůrazňováno vědomí neschopnosti komunikace, nemožnost sblížení s druhým člověkem. Jazyk je znehybněný, „spoutaný“. Ta pravá slova jsou zapomenuta. I zde je zajímavé srovnání se Zajcovou básní *Kepa pepela*.<sup>144</sup>

<sup>142</sup> Viz kapitolu 1.24 tohoto dílu.

<sup>143</sup> „Ker se človek čuti ujetnika v svetu videzov, ki se povprečnež z njimi zadovoljuje, ga pesnik s čarobno pesmijo osvobaja tesnobe (...) dosega z njo absolutnost in pravo resničnost.“ Zadravec (1966: 178)

<sup>144</sup> Pasáže o Tauferově chápání slova se částečně překrývají s kapitolou o fikčních světech Tauferovy poezie (I. díl, kapitola 2.2). I tam upozorňujeme na výsadní postavení motivu slova v Tauferově poezii.

*Ne morem te objeti  
mrtvoudna je roka  
ustnice so suha prst  
**grenke korenine črnih vrb**  
**so obrasle jezik**  
(Ne morem)*

*ribe smo ribe ribe  
(...)  
same ste krive ribe  
da je pozabila na vas  
**pozabile ste prosojno besedo svojega rojstva**  
(Ribe)*

V básni *Kepa pepela* Zajčův subjekt vidí jako možnou cestu, jak vyjít z kruhu mlčení a neporozumění, vytvoření nového jazyka „ze země“ (ještě předtím však musí zahodit klíče ke starému jazyku). Básně Vena Taufera *Čas sovjih peruti* a třetí báseň cyklu *Sedmi dan* nacházejí podobnou cestu. Je třeba „počít nový hlas“ („zaploditi boš moral svoj glas / ta bo mogoče rodil semena“); subjekt se stává rozsévatelem a (sám v sebe) seje semena<sup>145</sup> (b. *Jesen*: „zdaj sem sejalec/ v zemljo sejem semena/ v sebe sejanje“). Zrození „těch pravých jmen“ je proces ne nepodobný starozákonnímu stvoření světa, který, aby byl očištěn, musí podstoupit i zkoušku zničující potopy:

***v začetku je bila beseda**  
**imela je polna usta prsti**  
začela je z dolgimi požirki lokati kri  
odprli so se cvetovi začeli trositi semena  
(...)  
ko bo tema rožam na grla stopila bodo stegnile  
hiše skale vode in korenine  
svoje tipajoče roké  
  
ne smeva se bati primiva jih za mrzle prste  
mogoče bova slišala njihove dolge počasi plesoče vrste  
mogoče bodo izdali kako jim je zares ime  
(Sedmi dan, III.)*

---

<sup>145</sup> Netřeba upozorňovat na další významovou souvislost s básní *Jezik iz zemlje* – semena se zasévají do hlíny.

## 4.2 Sen a blouznění v poezii Gregora Strniši a Svetlany Makarovičové

Sen a snění byly motivy i inspiračními zdroji nadrealistické poetiky. Realita lidského života a její vnímání byly zpochybňovány. V pojetí nadrealistů mohl být sen v mnoha ohledech skutečnější a pravdivější než skutečnost.

Motiv snu a „života ve snu“ se jako červená nit vine fikčními světy lyriky Gregora Strniši. Především ve sbírce *Mozaiki* patří slovo „sen“ (*sanje*) k nejhojněji se opakujícím – rovněž je příznačné, že i další často se objevující výrazy jsou jistým způsobem spojeny s významem snu, popř. noci (*oko, temni, mesec, večer, noč* atp.). V básni *Počivajoči popotnik* jsou oči poutníka zamlženy od „dlouhých snů“, v básni *Japonski lesorez* se nad krajinou tyčí „hora snů“, vrby-králové stojí v „modrém sálu snů“ („*modri dvorani sanj*“, b. *Vrbe*). Subjekty ve světech Gregora Strniši jsou často zobrazované jako spící či snící. Jsou jakoby vzdálené „realitě fikčního světa“, zdá se, že do tohoto světa snad ani nenáleží.

Motiv snu se také ve Strnišově poezii pojí s tajemstvím, které se ukrývá ve zdánlivě známých věcech, ale i v subjektech samých, např. v básni *Ptica*: „*Tvoje oči so stara, zlata kletka, / v nji spi in sanja temna ptica.*“ Motiv ptáka se ve Strnišových světech velmi často spojuje s motivem snu, kromě básně *Ptica* ještě například v básni *Trubadurjeva pesem*, v níž jsou ptáci chyceni-uvězněni do snů („*v sanje ujete ptice*“). Ptáci byli již od počátků literatury užíváni jako symbol pro lidskou duši, jejich schopnost létat jim pak přisuzovala vlastnosti bohů nebo schopnost být „poslem“ mezi světem bohů a lidí.<sup>146</sup> Proto tento symbol chápeme i u Strniši jako specifickou podobu či součást lyrického subjektu.

Sen je ve fikčním světě sbírky *Mozaiki* spojen i s erotikou, např. v popisu hetéry – „*Njeni lase so krona iz železa/ razbeljena nad večnim ognjem sanj.*“ (b. *Hetera*); v jiné básni milostný cit uvězní lyrický subjekt ve snění:

*Z očmi kot z dolgimi žebli  
zvečer pribiješ mojo dlan  
na temno vejo v gozdu sanj.  
(Plavi volk)*

Sny ve fikčních světech Gregora Strniši jsou však svým způsobem hrozivé. Snící subjekty jsou jako sochy či loutky, které ztratily vládu nad svým tělem, jsou pouhým objektem, součástí hry vyšších sil, jež nemohou ovlivnit. Odlidštěnost a hrůzný svět snů se nejvýrazněji

<sup>146</sup> Ferber (2008: 26). Claude Lévi-Stauss tvrdil, že lidskému vnímání byli vždy ptáci blízcí, přestože jsou svou podobou rozdílní. Podle Ferber (2008: 25).

ukazuje v básních *Speči deček* a *Večerna pravljica*. V první básni je spící chlapec zobrazen spíše jako mrtvý než živý, omámený „hořkým mlékem snů“, jímž jej kojí „vlčice noci“:

*da deček oči ima bele kot soha.  
Za čelom mu belo cvetje brsti,  
krhkih, v temo uvitih oblik,  
pisan metulj visi iz njega kot groza.*

Sen je totiž jen zdánlivě nehybný stav. Dění je skryté uvnitř a subjekty jsou (nedobrovolnou) součástí tohoto dění, viz např. b. *Jesenski gozd*: „*Majhne živali, ki spe skrite v zemlji,/ bežijo skozi dolge, temne sanje.*“

V básni *Večerna pravljica*, která patrně nejkomplexněji ukazuje Strnišovo chápání světa snů, které nejsou vlastnictvím subjektu, ale právě naopak, svět, který je zdánlivě nehybný, ožije – „temná srdce“ stromů se rozbuší. Člověk není vládcem reality, nemá zdání, co se děje mimo jeho svět „na druhé straně lesa“, <sup>147</sup> naopak je zdůrazněn motiv subjektu jako pouhé „hračky“ v rukou snu.

*Na drugi strani gozda, v temni hiši,  
v globokih, nizkih jamah svojih sob,  
spijo ljudje, kot dolge, sive miši.  
Velike mačke sanj se igrajo z njimi.*

Motiv snu a snění se objevuje i v následující Strnišově sbírce *Odisej*, buď jako drobný motiv utvářející neskutečnou atmosféru celého cyklu – v cyklu *Inferno* leží poutník „ve stanu zlých snů“ (*Pustinja*, b. II), v básni *Orfejeva pesem* vyzývá hlas lyrického subjektu „vysoký dům snů“ („*Pridi, hiša sanj, visoka hiša,/ Beli kamen v stolpu mraka,*“); nebo je sen tematizován – v cyklu „Sny roku“ (*Sanje leta*) se Strniša opět vrací k tématu iluzivního lidského vnímání. Kromě toho, že básně zobrazují nedosažitelnost i bláhovost lidských snů, se zároveň v mnoha verších objevují jako mnohonásobná ozvěna slova „sen“ a „snít“, přičemž zvuková složka básně navíc dynamizuje celé sémantické dění.

*V satovje noči ujeta, sanja,  
vsaka zavest svoj drobec skupnih sanj  
(...)  
Iz kamnov sanj složene, vdelane v temo  
stoje podobe rož, jelenov, ptic, strahov.  
(...)  
Vsaka zavest s čebeljimi očmi*

---

<sup>147</sup> viz též Kmecl (1971)

*zre temni, mehki kamen svojih sanj.*

*(Sanje leta, Pomlad)*

Podobně je tematizován motiv snů v cyklu *Blaznost*. Sen má totiž ve fikčních světech Gregora Strniši blízko k šílenství. Oba stavy mysl ovládnou a zbaví subjekt jeho vlastní vůle. I v cyklu *Lutka* je motiv snu využit pro zobrazení vítězství loutky nad vůlí subjektu, který je odsouzen k životu jen jako „vzpomínka v bludišti jejích snů“ („Živiš samo kot spomin v blodnjaku njenih sanj.“).

Sen a snění se objevují i ve fikčních světech lyriky **Svetlany Makarovičové**. Motivy snu je zde možné rozdělit do dvou skupin. Do první skupiny náleží básně, v nichž je zřetelné blíženectví s poetikou Gregora Strniši. Již dříve jsme zmínili blízkost cyklu *Mesečnica* se Strnišovou básní *Večerna pravljica*.<sup>148</sup> I v této básni, zatímco lidé sní „těžký sen“, se svět promění a ovládají jej magické síly.

*V luno zableščijo dolgi zobje.*

*V linah vročično pojejo sove.*

***Gospe sanjajo težak sen.***

*(Mesečnica, III.)*

Ve sbírce *Kresna noč* se v mnoha směrech projevují rysy autorské poetiky Svetlany Makarovičové, utváření fikčního světa v prolínání reality a snu však není jejím typickým projevem. Tato stylizace se objevuje např. v cyklu *Mlin*, který uzavírá verš: „*Priteka sen. Priteka sen.*“

Kontury fikčních světů, které u Makarovičové pokládáme za zcela autorské, jsou totiž naopak velmi ostré. Rozdělíme-li postavy fikčních světů Makarovičové do dvou skupin, tj. na postavy „odlišných, výjimečných žen“<sup>149</sup> a postavy „ostatních lidí“, získáme tím i dvojí projev snu v těchto fikčních světech. V prvním případě je sen záměrně vyvolaným halucinačním stavem, který omámenému subjektu paradoxně „otevívá oči“ a zostřuje jeho vnímání reality. To však s sebou nese nejen nemožnost dosáhnout v reálném světě štěstí (viz např. b. *Jagoda*: „*a videla je preostro,/ bila je žalostna močno.*“), ale i nebezpečí, že bude subjekt (čarodějnice, desetnice ap.) vyloučen ze společnosti lidí, či mu bude dokonce usilováno o život.

Postavy „obyčejných lidí“ (nejčastěji to bývá „mlynář“) jsou ve spánku ohroženy, proto se musí chránit před magickými silami různými rituály (např. v cyklu *Črni mlinar*:

<sup>148</sup> Viz I. díl, kapitola 2.4 této práce.

<sup>149</sup> Podrobně viz I. díl, kapitola 2.41.

„Črni mlinar nariše môro na vrata/ in gre spat. Nihče ne more noter.“ II.), jinak se mohou dostat do moci čarodějnice, která je využije k nočním rejdům:

*V mojem grlu drobna igla,  
v moji roki čudna moč,  
okobal na tebi, mlinar,  
bom letela v jasno noč.  
(Mlinska veščica)*

V básni *Nore gobe* je ukázána malichernost lidského života a zpochybněno lidské vnímání reality vůbec. Lidé jsou pouhou hračkou v rukou čarodějnice:

*Zrasle so visoke hiše,  
v njih prebivajo ljudje,  
sanjajo prečudne sanje,  
da so tukaj, da žive.*

## 5. Shrnutí: Alienativní poezie ve struktuře slovinské lyriky (vazby a vlivy)

V dílech alienativní lyriky, která se začínají objevovat na sklonku 50. let 20. století, je zřetelná symbióza vlivů soudobých (tematizování myšlenek existenciální filozofie) a působení dosavadního vývoje slovinské lyriky, od romantismu přes odkaz díla Josipa Murna až po poetiku meziválečné avantgardy, která alienativní lyriku inspirovala především z hlediska expresionismu a nadrealismu.

Od 30. let 19. století je ve slovinské poezii více či méně zřetelně přítomen **romantický lyrický subjekt**. V určitých obdobích ustupoval do pozadí, minimálně do počátku 60. let 20. století však nikdy zcela nezmizel. A jestliže měl vždy ve slovinské lyrice výsadní postavení, červenou linií mezi stálými motivy slovinské poezie je **symbol (básníkovy) srdce**.

S nástupem alienativní lyriky se pozice lyrického subjektu mění. Subjekt se ocitá v absurdním a nepřátelském světě, jeho existence spěje ke smrti bez možnosti transcendence. V rané alienativní lyrice ještě subjekt nalézá útočiště v milostném vztahu, záhy si však uvědomuje, že je pouze dočasné a nemůže odvrátit smrtelnost, která mu je přisouzena. Lyrický subjekt již také není ve své podstatě jednotný, štěpí se na vlastní lyrický subjekt (který ve fikčních světech zaujímá postavení pozorovatele a vypravěče) a na „druhého“ (prožívající subjekt, „světlý pól“ lyrického subjektu), který je již lyrickému subjektu částečně odcizený. Ještě větší stupeň odcizení je ve fikčním subjektu „jiného“, který má ve fikčních světech roli nepřítele či „temné půle“ lyrického subjektu. Toto rozpolcení chápeme jako svébytné uchopení tématu **dvojnictví**, a proto i jako další pojítka s poetikou romantismu, neboť právě ten vnesl postavu dvojníka do světové literatury.

Mezi nejdůležitější témata poezie **Josipa Murna** patří **pocity odcizení, samoty**, úvahy o smrti a vlastní nedostatečnosti, nemohoucnosti. Všechna uvedená témata bude na přelomu 50. a 60. let 20. století dále rozvíjet alienativní poezie. Další významný rys Murnovy tvorby, písňovost a **vztah k lidové písni** se pak na počátku 70. let protne s poezií Svetlany Makarovičové, která ve svých básních vede s Murnovou poezií svébytný dialog a využívá i některé Murnovy texty, aby jejich sémantiku „převrátila“ do negativní polohy, a tím rozšířila přesah samotného sémantického dění Murnovy poezie.

Ve fikčních světech Murnových básní došlo k zásadnímu přehodnocení vztahu lyrického subjektu k **prostoru přírody**. Subjekt zjišťuje, že se nemůže stát součástí přírody a že mezi ním a přírodou nebude nikdy existovat pevné pouto, jelikož „řeči přírody nerozumí“ a zdá se mu, že je jí i lhostejný. Alienativní poezie šla v tomto směru ještě dál, a to především

ve fikčních světech Daneho Zajce. Příroda je u Zajce subjektu nebezpečná, nenabízí mu útočiště, nýbrž se podílí na jeho pronásledování a mučení.

Alienativní poezie má nepopiratelný vztah k **meziválečné avantgardě**, a to především z tematického a motivického hlediska. Alienativní básníci stejně jako **expresionisté** ztvárňovali ve svých fikčních světech tíseň subjektu, který se ocitl tváří v tvář (cizí) vesmírné perspektivě. Pocity **hrůzy subjektu** zvyšuje odlidštěný dav (v expresionismu a v jisté míře i u Makarovičové), který je v alienativních fikčních světech Daneho Zajce zobrazován jako divá zvěř bažící po krvi subjektu.

Expresionismus též přichází s tématem „**zápasu s bohem**“. V alienativní lyrice vystřídá křesťanského boha temná a primitivní mytická síla, která se staví do pozice lovce, pro něhož je subjekt pouhou kořistí.

Pojítka mezi alienativní lyrikou a expresionismem však existuje především v rovině využití **barev**. Analýzou jednotlivých sbírek jsme prokázali, že nejvíce ve svých fikčních světech využívá symboliku barev Gregor Strniša, všichni zkoumaní básníci však při užívání barev nejčastěji volí temné a světlé tóny, bílou a černou. Ve všech zkoumaných alienativních světech je k obohacení sémantického dění v básni také hojně užíván kontrast černá – bílá, černá – červená a všude je bílá barva uplatňována k tvoření negativních významů (smutku, strachu a smrti).

Ve vztahu k poetice **nadrealismu** jsme upozornili na dva důležité motivické okruhy, které sbližují alienativní fikční světy s nadrealistickými. V nadrealismu mělo velkou váhu téma poezie a básnictví, vše spojené se **subjektem básníka-vizionáře**, vyvoleného, „čaroděje“. Důležitým úkolem subjektu básníka bylo nalézt novou řeč, **nové „slovo“**, neboť staré nástroje básnického vyjádření se ukázaly jako nedokonalé. V alienativní poezii má slovo/jazyk/poezie často roli základní podmínky lidské existence.

Druhou důležitou spojnicí je motiv **snu a snění**, které poetika nadrealismu chápala jako podstatnou součást (podmínku) básnické tvorby. Snovostí se vyznačují především fikční světy Gregora Strniši, sen je však pro subjekt nezřídka nebezpečný, neboť jej plně ovládá a je z něj jen krok k šílenství. Oproti tomu ve fikčních světech Svetlany Makarovičové se subjekty do snových-halucinačních stavů mnohdy ponořují dobrovolně, neboť jim sen „otevřít oči“, zároveň však brání jejich normálnímu životu ve společnosti a v reálném světě.



### III. DÍL

#### (ALIENATIVNÍ POEZIE A LITERÁRNÍ TRADICE)

---

##### 1. Alienativní poezie a lidová poezie

Všichni tvůrci alienativní poezie měli blízký vztah k slovinské lidové písni, zvláště pak k lidové baladě. Dane Zajc ji využil při tvorbě svých dramát, Svetlana Makarovičová, Veno Taufer a Gregor Strniša ji vnesli i do své lyriky.<sup>1</sup> Zatímco však Taufer a Strniša poetiku lidové balady využívají buď pro dotváření svých lyrických fikčních světů, či jako materiál pro postmoderní hru, Makarovičová odkaz lidové slovesnosti včleňuje pevně do fikčních světů své poezie a utváří zcela autorský, avšak od baladické tradice neodlučitelný fikční svět.

##### 1.1 Poezie Svetlany Makarovičové a lidová balada

Svetlana Makarovičová vydává svou první sbírku v roce 1963. Poté uplyne dalších deset let, než svébytnou poetiku svých básní vybrousí do podoby, která z ní činí jednoho z nejvýznamnějších slovinských tvůrců a zároveň osobnost s ojedinělou poetikou jak ve slovinském, tak ve světovém kontextu. Hledáme-li nejvýznačnější rys její poetiky, pak je namístě uvést, že fikční světy její poezie jsou velmi pevně spojeny s mýtem,<sup>2</sup> folklórní tvorbou, a to především s lidovou baladou, ale částečně i s pohádkou. V této kapitole se zaměříme na to, jak Makarovičová pracuje s formálními prvky lidové balady i s baladickou motivikou a jak obojí svébytně přetváří.

Materiálem pro následující text byly básně ze sbírek z let 1968–1974: *Kresna noč* (1968), *Volčje jagode* (1972), *Srčevcevec* (1973), *Pelin žena* (1974) a *Vojskin čas* (1974). Vrcholem a zároveň přelomovou sbírkou z hlediska poetiky<sup>3</sup> je v pořadí čtvrtá sbírka,

---

<sup>1</sup> Dane Zajc pracuje s lidovou písni ve svých dramatech (např. v loutkové hře *Krajl Matjaž in Alenčica*), v této práci se však u všech čtyř tvůrců zabýváme výhradně poezií, proto nehovoříme ani o Zajcových dramatech, ani o dramatech Taufera, Strniši či Makarovičové, která mají k lidové písni rovněž silnou vazbu či z ní přímo vycházejí.

<sup>2</sup> „Poezija Svetlane Makarovič projicira to drugo, negativno, demonsko plat mitske podobe sveta.“ Borovniková (1994: 542)

<sup>3</sup> Osti (1998: 132)

*Srčevac*. Oproti sbírkám předchozím jsou v ní nejsilněji využívány formální prvky tradiční balady.<sup>4</sup>

### 1.11 Lidová balada

Lidová slovesnost bývá často uváděna jako jedna ze složek, které spoluutvářejí tradici určitého národa, jsou svědkem uplynulého času a zároveň i inspiračním zdrojem pro uměleckou literaturu. Lidová poezie však není svým vztahem k tradici omezována. Jak zdůraznila teoretička Zmaga Kumerová, tradice je pro lidovou píseň charakteristická, pro její život však není nutná:

Življenje ljudske pesmi niha med trdoživo tradicijo na eni strani in razvojnim spreminjanjem zvrsti, oblik, melodij itd. na drugi strani. Pojave obeh strani pa povezuje ustvarjalna udeležba ljudstva, ki se kaže tako v ohranjanju sprejetega, kakor v oblikovanju novega.<sup>5</sup>

Jako v mnoha slovanských zemích má i ve Slovinsku zkoumání lidové slovesnosti dlouholetou a silnou tradici. Folklořním dílům se s odborným zájmem věnoval už na konci 18. století baron Žiga Zois, mezi jehož významné následovníky patřili v době největšího zájmu o lidovou slovesnost, tedy v období romantismu, např. Matija Čop a Jernej Kopitar.

Ohlasová poezie, popřípadě včleňování témat lidové písně do umělecké tvorby se od dob osvícenství těšily zájmu básníků. I nejvýznamnější představitel slovinského romantismu, France Prešeren, se v několika básních nechal lidovou poezií inspirovat (např. v b. *Povodni mož*). Prešeren se také zařadil po bok překladatelů Bürgerovy *Lenory*, básně inspirované lidovou baladou o mrtvém milenci, který se na žádost milé vrací zpět. Jak dále uvidíme, tento motiv má i ve fikčních světech Svetlany Makarovičové velmi důležité postavení.

### Témata a postavy lidové balady

Pojem „balada“ přišel do evropských literatur z Anglie, kde se objevil nejpozději v polovině 18. století a označoval „krátké výpravné lidové písně dramatického ražení“.<sup>6</sup> Přes tzv. úsečnost, která je baladě tradičně prisuzována (balada podává děj sevřeně a přímočaře, bez

---

<sup>4</sup> V interview s B. Hofmanem Makarovičová dokonce uvedla zdroje své inspirace: „*Pogosto imam v rokah Štreklja pa Kuretovo Praznično leto Slovencev, kjer me posebno pritegujejo mrtvaški, pogrebni in mistično obredni običaji, medtem ko me etnografske značilnosti, ki smo jih v zadnjem času povzdignili v turistično folkloro (kurenti, kmečke ohceti), presneto malo zanimajo.*“ (1978: 270)

<sup>5</sup> Kumerová (1996: 12)

<sup>6</sup> Sirovátka (1983: 225)

vedlejších epizod či postav),<sup>7</sup> nelze přehlédnout skutečnost, že baladu prostupuje složka citová, subjektivní, i lyrické tóny.<sup>8</sup> Zobrazení centrálního tragického momentu (např. smrt milého, vražda dítěte apod.) bývá obvykle strohé, až dokumentární, subjektivita a citovost se tedy většinou vážou na děj bezprostředně následující (oplakávání milého, výčitky spojené s vraždou dítěte, odhalení vraha apod.). Oproti „velké epice“ hrdinských příběhů totiž balada znázorňuje intimní lidská dramata,<sup>9</sup> a proto umožňuje kromě mravního poselství vyjádřit i citové pohnutí tragédií zasaženého jedince, jakkoli je toto pohnutí omezeno sevřeným prostorem balady.

Témata<sup>10</sup> lidových balad se soustředí kolem cyklu lidského života – narození nechtěného dítěte, jeho vražda, nenaplněná láska (smrt milého či milé, popř. obou milenců), vražda v rodině (ze žárlivosti, kvůli majetku), nevěra apod. Postavy v lidové baladě nebývají dlouze a podrobně charakterizovány či popisovány, obvykle si balada vystačí s epitety constans („oči“ jsou „modré“ či „černé“, ruce „bílé“ apod.). Účinkující postavy zastupují typické obyvatelstvo venkova, jsou to: pacholci a děvečky, sedláci a selky, mlynáři, ovčáci, vojáci apod., popřípadě výše postavené či vládnoucí vrstvy: duchovní, šlechta, král, královna aj.

## Výstavba lidové balady

Častou formou slovinské balady jsou pravidelná čtyřverší,<sup>11</sup> úvodní verše mívají ustálenou podobu. O „tradičních začátkových formulích“ psal již Jan Mukařovský, který uvádí pět jejich různých typů.<sup>12</sup> Ustálená spojení jsou typickým stylovým prvkem jak pro baladu, tak pro

---

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 226.

<sup>8</sup> „...vnášeji jej promluvy a monology postav, úryvkovitost a mnohoznačnost děje a situací, náznaky a narážky, citoslovce, refrény atd. Některé skladby (...) přecházejí až na půdu písňové lyriky, neboť omezují děj a zápletku na minimum a rozprávají do šířky lyrické pasáže, vyjadřující emocionální atmosféru a citové postoje figur.“ též Sirovátka (1983: 226) „...vlastní folklórní baladu vytváří zvláštní rovnováha jednoduchého uzavřeného, ale členitého dramatického příběhu a lyrických prvků.“ Tamtéž, s. 227.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 226.

<sup>10</sup> Výsledkem zkoumání témat slovinské lidové balady je obsáhlý katalogy Zmagy Kumerové – *Vsebinski tipi slovenskih pripovednih pesmi. Typenindex slowenischer Erzählieder* (1974) –, v němž autorka uvádí 325 typů balad na slovinském území a ke každému z nich připojuje všechny známé tištěné či rukopisné varianty. Oldřich Sirovátka ve své srovnávací studii našel v dostupných zdrojích, mezi něž řadí i katalog Kumerové, asi dvacet slovinských balad, které mají analogii v baladách českých. Jedním z témat, která najdeme v české i slovinské baladice, je již zmíněné téma „mrtvý přijde pro svou milou“. Sirovátka (1996: 200)

<sup>11</sup> „Zelo pogosta je *štirivrtična kitica*, tako da velja mnogim kar za značilno obliko ljudske pesmi.“ Kumerová (1996: 67) „...oblikovanje pesemskih besedil s pomočjo potujočih verzov, kitic in motivov ni znamenje izrazne revščine in pomanjkanja domiselnosti naših ljudskih ustvarjalcev, ampak značilnost stila ljudske pesmi.“ Tamtéž, s. 105.

<sup>12</sup> Mukařovský (1966: 210). Na základě českých lidových písní Mukařovský nachází tyto typy, úvod: 1. má podobu otázky; 2. má ráz apostrofy; 3. je uveden příslovcem „proč“; 4. začíná adjektivem označujícím barvu; 5. první verš obsahuje pojmenování rostliny.

lidovou píseň vůbec.<sup>13</sup> Zmaga Kumerová upozorňuje na skutečnost, že v lidové písni je možné vysledovat nejen tzv. putovní verše (*potujoče verze*), ale i celé putovní strofy (*potujoče kitice*), popř. putovní motivy (*potujoče motive*) – ty se pak „stěhují“ z jedné básně do druhé.<sup>14</sup> Připomeňme, že Mukařovský chápal přibírání, mizení a přeskupování takových prvků – detailů jako podmínku pro vznik a existenci folklórního díla.

Geneze folklórního uměleckého výtvaru tedy počíná seskupováním tradičních motivů a formulí, i když na jejím začátku je dlužno předpokládat individuálního tvůrce. A vznik lidového uměleckého díla je jen začátkem procesu stálých obměn, dějících se přeskupováním, přibýváním a ubýváním detailů. Tyto detaily jsou základními významovými jednotkami kontextu folklórního uměleckého díla.<sup>15</sup>

V baladě se také hojně objevuje symetrická podvojná kontrastní kompozice<sup>16</sup> a stupňované trojdílné členění. V lidové baladě je rovněž důležitá symbolika čísel (především *tři*, *sedm*, *devět*, *sto* a násobky těchto čísel) a opakování různého typu.

## 1.12 Prolínání tradice s osobní poetikou v baladách Svetlany Makarovičové

Lidová píseň je podle slov Zmagy Kumerové živý organismus, který se proměňuje v závislosti na čase a prostoru. Je to dílo jednotlivce, jež však žije ve společnosti.<sup>17</sup> V baladách Svetlany Makarovičové jako by docházelo k opačnému procesu: autorka využívá tradičních motivů i formy k utváření velmi individuální poetiky, ve výsledku však opět prostřednictvím jednoduchých forem i úsporných až úsečných výpovědí vytváří příběhy dalece přesahující prostor individua a zasazující jej do kontextu univerza.

Makarovičová již na první pohled využívá formální stránku lidové balady. Hojně u ní nacházíme **čtyřverší se střídavým rýmem**. V některých případech je forma totožná s tradiční milostnou alpskou poskočnicí (*ljubezenska alpska poskočnica*).<sup>18</sup> Co se týká jazykové výstavby textu, jazyk básní Makarovičové v některých momentech takřka splývá s původním lidovým vyjadřováním – jak prokázala Marjetka Golež-Kaučičová,<sup>19</sup> Makarovičová převzala některé verše lidové poezie (i v doslovné podobě), aby s jejich pomocí vytvořila nové básně doplněné novými (existenciálními) významy.

---

<sup>13</sup> Kumerová (1996: 101)

<sup>14</sup> Kumerová (1996: 103–105)

<sup>15</sup> Mukařovský (1966: 211)

<sup>16</sup> Sirovátka (1983: 234). Např. ubitou dívku nesou mládenci do hrobu a současně jejího vraha vedou k šibenici.

<sup>17</sup> Kumerová (1996: 13)

<sup>18</sup> Svým obsahem se však tyto básně od tradičního vzoru diametrálně odlišují.

<sup>19</sup> Golež-Kaučičová (2003: 190)

Pro ještě těsnější spojení s lidovou baladou Makarovičová pracuje s různými podobami **opakování**, např. s anaforami: „*V mojem grlu drobna igla,/ v moji roki čudna moč*“ (*Mlinska vešča*); využívá paralelismus, respektive antiteze:<sup>20</sup> „*Kar ješ ni riba, je srce,/ tvoje utopljene ljubice.*“ (b. *Utopljenka*); epiteta constans: *gora visoka, črna zemlja, bele zobe* a jejich inverzivní užití: *gozd zeleni*; apostrofy, popř. dosahuje silnějšího účinku jejich opakováním: *Desetnica, desetnica*; či s refrény: *Glejte ga, glejte, pankrta,/ v ta beli svet vrženega* (b. *Mati*); „*drdr, drdr, drdr,*“ (b. *Kolovrat*) aj.

Další spojnicí, která propojuje básně Svetlany Makarovičové s lidovou písní, je **vytváření variant**. Stejně jako varíují lidové písně, mění se detaily,<sup>21</sup> které je utvářejí, dostává se jim nových slok, či jsou naopak různě zkracovány i kompletně přetvářeny; tak i Makarovičová variuje svá témata, často užívajíc takřka totožné jazykové prostředky. Některé básně mají dokonce stejný název, shodují se však pouze v tématu.<sup>22</sup> Varianty spojují především stejné postavy (viz níže), konkrétně autorčiny ikonické „odlišné“ ženy: víly, vědmy, čarodějky (např. *žalik žena, pelin žena, vešča*) ap. Není také výjimkou variace jednoho tématu v několika básních, např. básně *Pogreb* a *Mlinarica* se shodují ústředním obrazem (ruka mrtvého z hrobu), liší se však úhlem pohledu při nazírání na příběh a způsobem vyprávění (b. *Pogreb* střídá 1. a 3. osobu, *Mlinarica* všechny tři osoby), společně s básní *Žalik starka* jako by tvoří navazující triptych.

Dílo Makarovičové chápeme jako důležitou součást alienativní lyriky,<sup>23</sup> lyriky s výraznými existenciálními tóny. Proto se myšlenkový základ baladických fikčních světů Svetlany Makarovičové zásadně liší od inspirativního zdroje lidové slovesnosti. Stejně jako má lidský život světlé i stinné stránky, nalezneme v lidové slovesnosti nejrozumnější témata, veselá, smutná, rozverná, mravokárná, milostná či tragická. V lidových baladách je kladen důraz na potrestání zločinu, hříchu, jako znovunastolení porušeného řádu světa. Ne tak v poezii Svetlany Makarovičové, v jejíchž fikčních světech vládne temná stránka lidské duše a krutost lidské společnosti. V baladách Makarovičové není místo pro jakoukoli pozitivní emoci, a to ani pro jinak takřka posvátnou mateřskou lásku, leda pro temnou vášeň, zoufalství či nenávist, které mají ničivé následky. Balady Makarovičové mají nejen očekávané tragické vyústění a jsou temně laděné, ale často tragičnost, která je očekávána až ve finále lidové

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 190.

<sup>21</sup> Ve smyslu Mukařovského pojetí, viz výše.

<sup>22</sup> Například ve sbírce *Srčevec* (1973) a *Pelin žena* (1974) najdeme báseň *Zibelka*, která rozvíjí téma vraždy nenarozeného dítěte. Pro potřeby této práce je odlišujeme římskou I. a II., podle data vydání. Ze stejného důvodu rozlišujeme básně *Škopnik I.* (1973) a *Škopnik II.* (1974).

<sup>23</sup> Srovnej též: Osti (1998); Borovniková (1994).

balady, tematizují už od prvního verše.<sup>24</sup> Co víc, poezii Makarovičové charakterizuje neustálá **tematizace fenoménu smrti**.<sup>25</sup> Ta je také jedinou jistotou člověka, který je i v baladách Makarovičové buď obětí, nebo katem, popřípadě v sobě nosí obě temné stránky osobnosti.<sup>26</sup>

Marjetka Golež-Kaučičová upozorňuje na důležitý prvek lidové slovesnosti, který Makarovičová mistrně využívá (i významově převrací), a tím dosahuje výjimečně silného působení na čtenáře. V lidové slovesnosti hraje velkou roli čtenářovo (posluchačovo) očekávání „známého“ vyústění. V básních Makarovičové je však v rámci tradiční formy uvedeno „neočekávané-šokující“ vyústění, čímž autorka dosáhne toho, že se „nový význam ještě více vryje do paměti“.<sup>27</sup>

Lidová balada a básně Svetlany Makarovičové mají společný i „**lakonický zpravodajský tón**“,<sup>28</sup> jímž fikční vypravěč (popř. postavy) hovoří; na rozdíl od lidové balady však v tomto fikčním světě není vždy zřejmá vina, důvod, proč přichází krutý trest. Např. v básni *Bramor* je výslovně uvedeno, že (ne)vina nehraje roli:

*Železni bramor čez polje,  
prav proti nam,  
pa če smo krivi ali ne,  
prav proti nam.*

Autorka užívá i slova charakteristická pro jazyk folklórních děl, konkrétně zastaralé či nářeční výrazy, které jsou zde nositeli expresivity (např. *židan* namísto *svilen*, *kamrica* namísto *soba*) a které zároveň podporují vytváření atmosféry lidové balady.<sup>29</sup> V některých baladách Makarovičové se však jazykové výrazy, které jsou typické pro lidovou poezii, mísí s těmi, které aktualizují současnost, např. v básni *Vojskin čas – pustil je bombe*<sup>30</sup> *padati, / le to velik strah stori*.

Baladičnost a odkaz k mýtotvornosti lidové balady v poezii Svetlany Makarovičové spoluutváří i užívaná **symbolika čísel**, najdeme zde např. tvary magické číslovky tři („*Pasla je pehtra/ gade tri, gade tri, /varijo gadje kaplje tri.*“, b. *Pasla je pehtra*), sedm („*Sedemkrat je listje rdeče. / Sedem nepremičnih let.*“, b. *Srčevce*) apod.

<sup>24</sup> Viz níže např. některé ukázky k motivu „mrtvý přijde pro svou milou“.

<sup>25</sup> Osti (1998: 136)

<sup>26</sup> I v případě Makarovičové je namístě připomenout si Kermaunerovu studii *Svet krvnikov in žrtev* (1960/61).

<sup>27</sup> Golež-Kaučičová (2003: 189)

<sup>28</sup> Sirovátka (1983: 227)

<sup>29</sup> Marko Juvan ve své práci *Dialog literature z literaturo ali kaj so literarne reference* (1987) upozornil, že Makarovičová ve svých básních oživuje především archaické a disonantní prvky lidové slovesnosti a přitahují ji zvláště ty, které jsou vytrženy z měšťanské receptce lidové slovesnosti. Paraf. dle Borovniková (1994: 536).

<sup>30</sup> Zvýraznila H. M. Jako základ pro báseň *Vojskin čas* chápe Golež-Kaučičová událost, která byla též zachycena v lidové písni – tažení generála Laudona na Bělehrad (*Lavdon zavzame Beograd*). Viz Golež-Kaučičová (2003: 199–200)

V následujícím textu se budeme podrobněji věnovat některým tématům či motivům poezie Svetlany Makarovičové a jejich vztahu k lidové baladě. V rámci témat bude třeba zmínit i postavy, které jsou s jednotlivými tématy spjaty. Některé z postav se již objevily v I. dílu naší práce, v rámci rozboru fikčních světů v poezii Svetlany Makarovičové. Zde je však budeme nahlížet ve vztahu k lidové baladě.

Z hlediska vztahu k tradici Svetlana Makarovičová zabydluje své básně postavami, které lze rozdělit do tří skupin. Do první skupiny patří postavy, které mají svůj původ v tradiční (nejen slovinské) lidové baladě (např. „desátá dcera“, *desetnica*), do druhé ty, které vznikly přetvořením (nebo spíše pokřivením) postav tradiční lidové baladiky (např. „Šedý Jiří“, *Sivi Jurij*), a třetí skupinou jsou postavy – autorské konstrukty (např. *Srčevac*, *Krvavec*).

### 1.13 Témata balad Svetlany Makarovičové a lidová balada

#### Vražda (nemanželského) dítěte

Makarovičová ve své poezii tematizuje nejen smrt, ale také, a to ještě zásadněji, ženu a ženství.<sup>31</sup> Především se věnuje úsekům životního cyklu, které jsou spjaty s mládím a mateřstvím, důraz klade na temné stránky života ženy. Nevyhýbá se ani do značné míry tabuizovaným tématům, jako je např. vražda nenarozeného dítěte. V této souvislosti je zajímavá báseň *Zibelka I.*, v níž jsou spojeny motivy zabití nenarozeného dítěte s motivem revenantství (viz dále):

*Le tiho, tiho, fantič ti,  
kdo te je zdramil sredi noči?  
Ali jok sinka nerojenega,  
v mojem telesu umorjenega,*

Motiv matky,<sup>32</sup> která zavrhne či zavraždí svoje dítě a je za to potrestána, se objevuje v lidové písni všech evropských národů.<sup>33</sup> Ve slovinské lidové písni je matkou-vražednicí buď (1) lehkomyšlná dívka, která je posléze potrestána a kaje se, nebo (2) svůj zločin uskuteční se záměrem provdat se jako panenská nevěsta a na svatbě je odhalena zjevivším se dítětem; v další (3) variantě se při tanci ke zločinu přizná svému milému (snad otci dítěte) a v případě,

<sup>31</sup> Viz též Borovniková (1995).

<sup>32</sup> „Čprav bi družbeno ureditev na našem podeželju marsikje še do druge svetovne vojne lahko imenovali patriarhalno, ima mati v pesmi več veljave, kakor bi pričakovali. Največkrat je ona ista, ki odloča o usodi otrok. (...) V nekaterih pripovednih pesmih je materin brat pomembnejši od drugih sorodnikov.“ Kumerová (1996: 49)

<sup>33</sup> Kumerová (1963: 7)

že je dítě skutečně mrtvé, je za vraždu potrestána; ve čtvrté variantě hledá jako kajícnice u duchovních hodnostářů radu, jak svůj zločin vykoupit.<sup>34</sup> Vražda dětí je ve slovinských lidových písních chápána jako jeden z hříchů, pro které není odpuštění.<sup>35</sup> I proto končí dívka ze čtvrté varianty na popravišti.

V básni *Rožmarin*<sup>36</sup> je zobrazen obřad, rituál (viz dále), kterým se těhotná žena snaží zavraždit své nenarozené dítě („*Rožmarin sadila bom,/ grenko vince pila bom*“), nalezneme tu rovněž motiv panenství, respektive v básni je symbolem (ztraceného) panenství rozmarýn. Lakonickou zprávu o vraždě i s krvavými detaily podává báseň *Zibelka II.* („*tu je še trupelce,/ kje pa je glava?*“). Pomocí epitet *constans* (*zibelka bela, trava zelena*) a jejich převrácením (*zibka krvava, glava iz trave*) autorka vytváří atmosféru mrazivé ironie.

V mnoha básních Makarovičové je znázorněn pouze samotný hrůzný výjev či to, co mu předchází. Trest, který následuje po činu, jímž se jednající postava matky prohřešila proti řádu společnosti, a který je nedílnou součástí lidových balad, se však v básních Makarovičové objevuje jen zřídka a v neurčité podobě. V básni *Zibelka I.* je trest za vraždu nenarozeného dítěte jen naznačen (a je na čtenáři, aby hledal možné viníky: je potrestán milenec, který má snad na smrti dítěte podíl, a proto nemá v hrobě klid? Nebo je trestána matka, a proto je v noci navštěvována přízraky?). V básni *Kolovrat* přichází sice trest – dívka se změní v bájeslovnou bytost (slovinsky *torklja*) – není však jisté, zda je tato proměna trestem za vraždu nebo za to, že dívka přes zákaz předla.<sup>37</sup> Báseň končí dívčinou smrtí:

*Je sineka povila,  
v tolmunu utopila.  
Zdaj pri kolovratu sedi,  
se smeje z belimi zobmi,  
(...)*

<sup>34</sup> Kumerová (1963: 7–8)

<sup>35</sup> Kumerová (1963: 39)

<sup>36</sup> Jako základ pro tuto báseň lze chápat lidový žalozpěv s názvem *Kadar umrla bom*, v němž dívka popisuje, jaký bude mít po smrti pohřeb. Golež-Kaučičová (2003: 191–192). Přestože zde nejde o vraždu dítěte, za pozornost stojí, že v této básni hraje důležitou roli motiv panenství, který má nezastupitelnou roli právě v lidových baladách o matce vražedkyni – „*Kadar jast umrla bom / venček lep imela bom*.“

<sup>37</sup> „*Tórka*, Tórkla, Tvórka, Štórka, štórkla, túrkla, Kvátra, Kvátrna bába, *bájno bitje, ki bedi nad prejo idr. ženskimi opravili, kar je mdr. vloga ženskega sredozimskega božanstva* (→ Mokoš, → Pehtra bába). *Po ljud. verovanju je vznemirjala predice in tkalke, če so delale v času prepovedi, npr. ob torkih in četrtkih v kvatrnem tednu, ob četrtkih po 9. uri, na dan sv. → Petke, po 23. uri. Znesla se je nad predicami, če so po polnoči plesale in veseljačile; takrat je v hišo stopila bába, bela žena, ki je lahko segnala do stropa, ugasnila luč, kolovrati so sami zabrenčali in šele zjutraj potihnili, predivo je ostalo zagrizeno, preja zavozlana, kolovrati strti. Lahko se je znesla nad predico in jo zkuhala v kotlu, če ni hitro zlezla v posteljo in ji ni mož položil desne roke okoli pasu. Nit je bilo treba zvečer sneti s kolovrata in narediti čezenj križ, sicer bi lahko polnoči prišla T. prest, spremenjena v pasjo tako bi pognala kolovrate in strašila ljudi. Nevarno je bilo pozno zvečer hoditi po predivo na podstrešje. Žensko, ji je to storila, je lahko T. oglodala do kosti, te pa zmetala med predice. (...) V ljud. izročilu je ohranjeno, da T. prinaša otrokom železne zobe.*“ In: *Slovenski etnološki leksikon* (2004: 633–4)



*Ko ura uderi polnoči,  
se v blede torkljo spremeni,  
(...)  
za njeno cartano telo,  
s kolovratom zadavljeno,*

### **Mrtvý přijde pro svou milou<sup>38</sup>**

Připomeňme ještě jednu báseň *Zibelka I.*, ve které je spojen motiv násilné smrti dítěte a návratu mrtvého. Lyrický subjekt – žena-vražednice – v této básni hovoří k milému, na povrch vyplyne vražda nenarozeného dítěte, poslední verše však prozradí, že žena mluví k mrtvému. „*Vrni se, vrni, fantič ti,/ tja, kjer so križi kamnati.*“

V básni *Srčevce*, která nese stejný název jako celá sbírka šestnácti balad, je motiv návratu mrtvého spojen se sebevraždou. Motivace návratu mezi živé je však zastřena tajemstvím – snad jde o pomstu, snad jen o vraždění samé.

*Šel mož in se obesil,  
seme padlo je na tla,  
vroče je človeško seme,  
zemlja ga je vsrkala.  
(...)  
Srčevce rozkoplje rušo,  
prvič beli dan uzre.  
Gre po svetu, v vsakem kraju  
svoje umori dekle.*

V básni *Kdor je truden* je motiv mrtvého, který ani po smrti nemá klid a pronásleduje živou (milénku?) jen naznačen, neurčitost však velkou měrou spoluutváří dramatickou až hrůznou atmosféru básně.

*ker mi je preveč hudo  
za to zmršeno glavo  
tam pod zemljo  
(...)  
ker je vso noč gledalo  
okostnjakovo oko  
mi v kamrico.*

---

<sup>38</sup> V katalogu Zmagy Kumerové (1974) je tento typ (č. 32) nazýván jako „*Mrtvec pride po ljubico*“.

Konkrétnější vazbu zločin-trest lze vysledovat v básni *Mlinarica*, v níž postava mlynářky po smrti mlynáře zešílí, mrtvému uřeže ruku a zpívá jí, jako by to bylo její dítě. Prostřednictvím hrůzné ukolébavky pak přizná, že sama mlynáře (patrně ze žárlivosti<sup>39</sup>) zavraždila:

*Le spavaj, spavaj, sinko moj,  
da ne boš falot kot očka tvoj,  
od žalik žene uročen,  
od moje roke umorjen.*

Motiv „mrtvý přijde pro svou milou“ je u Makarovičové velmi silně spjat s literární tradicí v básni *Lenora*, která už jen svým názvem zasazuje tuto baladu mezi všechna dosavadní ztvárnění uvedeného motivu. Avšak i tuto kanonickou báseň Makarovičová pokřivuje a specificky přetváří. Zatímco ve starších baladách dívka až do poslední chvíle nic netuší o hrozícím nebezpečí, nebo má sice pochyby, ale nechává se uchlácholit svým (mrtvým) milým, u Makarovičové promlouvá dívka, která si dobře uvědomuje svůj osud („*prišel bo k meni ljubi moj, / da bo še bolj hudo*“); je určitým způsobem smířena se svým osudem a vlastně jen čtenáře zpravuje o podrobnostech očekávaného setkání. (Následující ukázka také dobře dokládá, jak autorka využívá i typickou symetrickou kompozici lidové písně:)

*Z levico bom odpirala,  
ko udari polnoči,  
z desnico bom objemala  
lobanjo brez oči.*

Podobná situace je zobrazena v básni *Škopnik I.*<sup>40</sup> I zde si je dívka – budoucí oběť – vědoma toho, co ji čeká, přesto neučiní nic, čím by neblahému osudu zabránila, naopak ještě pozve vraha k sobě domů.

<sup>39</sup> Co se týká viny, není v tradiční lidové slovesnosti měřeno mužům i ženám stejným dílem. „*Pojem krivde se ne ujema vedno s krščansko moralko, ker so v pesmih še vidni ostanki starega indoevropskega prava, po katerem je npr. prevarani mož smel sam kaznovati nezvesto ženo in usmrtitev v takih okoliščinah ni bila kazniva. (...) Bolj kakor nezvestega moža obsoja ljudska pesem njegovo ljubico, zato dopušča, da ji prevarana ženska sama sodi, bodisida ji zavda ali ji umori otroka. Krščansko načelo o nerazvezljivosti zakona odseva pesem o možu, ki se po dolgih letih odsotnosti vrne domov na dan, ko se njegova žena drugič moži, pa obvelja prvi zakon...*“ Kumerová (1996: 51)

<sup>40</sup> „**škópnik**, škópňjak (Kor.), škópňjek, škópnek, škópňjek, vidovina, vrág (B. kr.), zmín, bajno bitje, zli duh. Prikazuje se v podobi goreče škope, brezove metle (...) Kot goreča ptica, žareče bitje, sršenasto-dlakast možic ali goreči mož. Po verovanju š. leta po zraku predvsem ponoči, seda na vrh smreke, jo osmodi, ali na streho, kar prinaša nesrečo, na gnojišče ipd. Kot zli duh duši otroka v plenících, ga zamenja ali podtakne svojega, otroke duši v spanju, posebno če so domačini prižgali trsko na obeh koncih ali če je v bližini kljuka; seda nanje in kljuva (J. Šašel), jih odnaša in podtika.“ In: Slovenski etnološki leksikon (2004: 607) V jiné práci Makarovičové (příběhu pro děti *Zajčkovo leto*, 1995) jsou „škopnikové“ – „doškáři“ – ohniví mužičci, kteří na podzim barví listí stromu dohněda a dozlatova.

*Moj fant je podavil  
že dosti deklet.*

*Bi legla, bi vstala,  
prižgala bi luč  
bi škopniku dala  
od kamrice ključ.*

Uvedené básně lze chápat i jako doklad toho, jak silně je v básních Svetlany Makarovičové chápána erotická touha jako destruktivní síla, která je neoddělitelně spjatá se smrtí; eros a thanatos nemohou působit odděleně, vždy jeden následuje (doprovází) druhého a prolíná se s ním.

Role trestajícího a potrestaného, popř. kata a jeho oběti, se mohou měnit, nevrací se vždy pouze mrtvý milý: dívku navrátilší se ze záhrobí najdeme např. v básni *Utopljenka* – mrtvá přichází potrestat svého milého – vraha.

*S kostmi te bom objemala,  
z zobmi te bom poljubljala.  
Kar ješ ni riba, je srce  
tvoje utopljene ljubice.*

Obvykle však trestající ženy nejsou součástí reálného světa, jsou to především „pelyňkové ženy“, „divoženky“ (*pelin žena, žalik žena*) a trest je také součástí určitého rituálu (viz níže).

## Vydělení ze společnosti, „odlišnost“

### a) Desátá dcera (*desetnica*)

Jako jisté specifikum<sup>41</sup> v rámci slovanského areálu je ve slovinské lidové baladě chápán motiv „desáté dcery“ (slovinsky *desetnica*). Ta byla považována za prokletí své rodiny, a proto musela (často přes snahu matky uchránit dceru před neblahým osudem) opustit rodný dům. Když se po mnoha (obvykle sedmi) letech navrátila, rodina ji nepoznala a chtěla vyhnat. Poté, co prozradila, kdo je, její matka zemřela žalem. Dušan Ludvik upozornil na skutečnost, že některé prvky příběhu slovinské „desáté dcery“ nalezneme i ve starých irských baladách,

---

<sup>41</sup> Kumerová (1996: 49) „Posebnost slovenskega izročila je pesem, ki odseva verovanje, da postane deseta hči desetnica in mora po svetu, čeprav bi skušali z vsemi sredstvi preprečiti njeno usodo...“

irským protějškem „desáté dcery“ je tam „dvanáctý syn“ (*Deachma*).<sup>42</sup> Jako možné pojítko mezi irskou a slovinskou stranou chápe Ludvik německá přísloví, která často ve významu neurčité, nedefinované osoby („lecko“) užívají číselný výraz *der Zehnte* (např. *das weisst der Zehnte nicht* – „to lecko neví“).<sup>43</sup> Tato přísloví vykládá Ludvik jako důkaz toho, že „desátý není přítomen“, je „vydělen z komunity“.<sup>44</sup>

Víra, že desátý díl nesmí být uchován, sahá až do starověku – řecké prameny dokládají, že desátý díl kořisti nebo úrody byl obětován bohům; doklady ze Starého zákona ukazují na židovský původ katolických desátků.<sup>45</sup> V některých slovinských variantách odvádí desátou dceru od rodiny Panna Marie, což je podle Ludvika nahrazení pohanského božstva, kterému byla oběť věnována, křesťanskou symbolikou. Stejně tak došlo ke zmírnění oběti – desátá dcera není usmrcena, pouze vyhnána.<sup>46</sup>

V poezii Makarovičové najdeme hned devět básní, které variují téma desáté dcery, nás zajímají především dvě, ze 70. let 20. století: v básni *Jagoda* je desátá dcera ta, která vidí jinak, vidí to, co jiní nevidí, a přestože je nešťastná, nechce se už začlenit zpět mezi ostatní lidi, nechce popřít svou „odlišnost“:

*Pojedla je jagode tri,  
pa šla in gledala ljudi,  
a videla je preostro,  
bila je žalostna močno.*

*Je gledala, poslušala,  
v srce si vse zapisala  
in vsako jutro žalostno  
je vzela novo jagodo.*

Báseň *Desetnica* je mnohem bližší lidové baladě než báseň *Jagoda* – dívka si například musí uřezat copy (v lidové poezii si často rozcuchá vlasy a obleče roztrhané, černé či šedé šaty<sup>47</sup>), přesto je však zde naznačena jiná motivace vyhnanství – snad nemanželské dítě:

*Pred grajskimi vrati posedala,  
težak kamen pestovala,*

---

<sup>42</sup> Ludvik (1960: 80)

<sup>43</sup> Na tomto místě se nabízí připomenout české přísloví „devatero řemesel, desátá bída (nouze)“, které lze rovněž chápat i jako vyjádření negativního charakteru číslovky deset.

<sup>44</sup> Ludvik (1960: 82)

<sup>45</sup> Ludvik (1960: 84)

<sup>46</sup> Ludvik (1960: 86–88)

<sup>47</sup> Ludvik (1960: 86). Ludvik v uvedeném konání vidí zdůraznění společenského pádu předtím výše postavené desáté dcery – takto oblečené a neupravené chodily ženy rolníků či čeledínů.

*z očmi, dimastimi od gorja,  
pol bele kože, pol volkà.*

*Belo platno razgrinjala,  
mrtvaško postelj postiljala,  
po volčje se je jokala,  
od kamna se poslavljala.*

*Je kamen pokopavala,  
vsa lažja je postajala,  
oj lahko meni, njim težko,  
težko njim, ki so krivi za to.*

## **b) „Hon na čarodějnice“**

Jak již bylo zmíněno, postavy tradiční lidové písně (ale i pohádky) jsou v básních Svetlany Makarovičové pozměněny, v negativním slova smyslu pokřiveny. Jde například o „Zeleného Jiřího“ (*Zeleni Jurij*), který je ve folklóru vysloveně kladnou postavou. Ten se u Makarovičové po letech vrací, aby potrestal ty, kteří jej bili a vyhnali, jako „Šedý Jiří“ (*Sivi Jurij*). Jiné vlastnosti má i Šípková Růženka (*Trnuljčica*), která nečeká ve spánku na svého prince, ale poraněná bloudí po světě,<sup>48</sup> podobně jako „desátá dcera“ nepoznána: „*Srečuje mnogo ljudi z očmi iz lošča./ Nihče je ne spozna.*“ Postava „odlišné ženy“,<sup>49</sup> která žije ve vyhnanství, popř. do tohoto světa jakoby nepatří, i proto, že je obdařena magickými, vizionářskými schopnostmi, se bude v díle Makarovičové objevovat znovu a znovu, např. v básni *Semena* („*Sredi jase sedi dekle s čudnimi očmi,/ z očmi, ki vidijo drugače,/ z očmi, ki gledajo drugam.*“). Příklady tohoto typu postav jsou *žalik žena*<sup>50</sup> a *pelin žena*, které často splývají v jedno a které mají atributy čarodějnice (*coprница*). S čarodějnicemi mají společný i osud: často jsou nejen vyděleny ze společnosti, ale ostatními lidmi bývají navíc pronásledovány, či dokonce vražděny – např. v básni *Glejte vodico*:

*Že ko smo davili žalik telo,  
ko smo iztikali žalik oči,*

<sup>48</sup> Borovniková (1994: 533)

<sup>49</sup> Těmto postavám se podrobně věnujeme v I. dílu, kapitole 2.41.

<sup>50</sup> „*žalik žena*, žal žena, žalka, zála žena, žár žena, jébek žena, zavdána žena, *žensko bajno bitje*. Pripovedi o njih se spajajo z izročilom o → rojenicah in → vilah. Ime ž. ž. je verjetno privzeto po germ. blaženih gospodičnah (*Saligen* oz *Saligen Fräulein*), od tod naše ž. ž. , oz. jébek žéne (iz nem ewig, večén). Podobno kot krivopete, naj bi v Rožu imele žalke nazaj zasukane noge. Predvsem na slov. Kor. so razmeroma pogoste povedke o ž. ž., ki so hodile ležat h kmetom in prinašale domačini blaginjo.“ In: *Slovenski etnološki leksikon* (2004: 715). *Žalik žena* je tedy ve slovinském folklóru bytostí, která pomáhá dobrým lidem. U Makarovičové neztrácí svou erotickou sílu (jako ostatně všechny ženské postavy), navíc má roli „vykonavatelky trestu“.

*vedeli smo, da vrnila se bo.*

*Glejte vodico, kako se blešči.*

## **Trest – osamělý samosoud**

Lidová balada ve své podstatě podává zprávu o porušení mravních principů a klade důraz na jejich zachovávání.<sup>51</sup> V básních Svetlany Makarovičové je hodnota mravních principů společnosti zpochybněna, neboť základy společnosti stojí na omezování individuální svobody a na potírání všeho „odlišného“, často lepšího, než (pokrytecká) společnost sama je. To se týká především vztahu ženských postav vyčleněných ze společnosti. Druhým případem je nerespektování, ignorování tradičních zásad společnosti, svobodné cesty jedince, přičemž osoby, které se rozhodnou touto cestou jít, většinou samy končí tragicky. Především s postavami, které jsou (dobrovolně či nedobrovolně) vyděleny ze společnosti, jsou spojeny různé rituály, které často fungují i jako součást trestu.

### **a) Rituály<sup>52</sup>**

Poezie Svetlany Makarovičové má specifický vztah k „pohanským a okultním obřadům“.<sup>53</sup> Tyto obřady spočívají v sebeomámení (na jejich konci může však být i sebevražda) a vedou k prozření či osvobození se od společnosti. Při těchto rituálech (ženské) postavy pojídají semena jedovatých rostlin, např. vraní oka (*volčje jagode*, nazývané též (*črne*) *jagode*) nebo květy (máku) (b. *Makov cvet*), vaří či pijí odvary z pelyňku, následkem jsou stavy omámení, snění i smrt. Postavy se tak záměrně uvádějí do stavu nevědomí, po němž následuje prozření (b. *Jagoda*: „*Pojedla jagode je tri/ pa šla in gledala ljudi,/ a videla je preostro, bila je žalostna močno.*“), ale zároveň již nikdy nemohou patřit do společenství ostatních lidí („*Pelin bolj in bolj diši, jaz ne vidim več ljudi.*“ b. *Pelin*).

I rituály jsou v básních Makarovičové prosyceny erotickými významy. Výmluvným příkladem je např. báseň *Kačnik*,<sup>54</sup> v níž se opět obřadně mísí smyslnost s destrukcí:

*kačnik se plazi, se razcveta lepo,*

*se plazi, se plazi čez moje telo,*

(...)

<sup>51</sup> Ve světě lidové poezie jsou rozlišovány zlé a dobré činy. „Člověk musí, říká smysl baladického příběhu, mezi těmito stranami rozlišovat a volit a respektovat platný mravní řád.“ Sirovátka (1983: 231)

<sup>52</sup> V básních Makarovičové se objevují i další činnosti mající rituální charakter, např. ty, které mají fikční postavy ochránit (b. *Sojenice*: „*Tisto noč, ko si se rodila,/ niso zasadili noža v prag,/ zato so priletele sojenice.*“).

<sup>53</sup> Osti (1998: 136)

<sup>54</sup> *Kačnik* (lat. *Arum maculatum*), česky áron plamatý. Na klasu, který je tvarem podobný penisu (z čehož jsou odvozeny i cizí názvy této rostliny, např. *cuckoo pint*, *wake-robin*), vyrůstají plody – jedovaté červené bobule.

*Sama sem lepi kačnik sejala  
za svojega telesa tuji vrt,  
sama sem kačjo svečo prižgala  
za svojega ljubega srečno smrt.*

V lidové baladě se jen výjimečně setkáme s pojídáním rostlin, které by bylo spjata s určitým rituálem. Zmaga Kumerová zmiňuje dva takové případy:

„v baladi o maščevanju zapuščene ljubice (...) nezvesti umre zaradi kuhanja korenja brez ognja in vode, ker to učinkuje na daljavo. *Koren lečen* podložen pod jezik pa naj bi povzročil navidezno smrt (v pesmi o mladi Zori...).“<sup>55</sup>

## b) Trest

Jedovaté nápoje a pokrmy jsou však i prostředkem trestajícím ostatní, prostředkem pomsty<sup>56</sup> a trestu. Trest je směřován buď na celou společnost, např. v básni *Pelin žena*:

*V kačjem polju žalik žena  
z ozkimi očmi,  
vrč pelinovega vina  
nese med ljudi.*

nebo je potrestána konkrétní osoba, nejčastěji postava mlynáře,<sup>57</sup> popř. černého mlynáře (*črni mlinar*, např. b. *Mlin*). Ten se u Makarovičové objevuje ve dvojí podobě: buď je obětí (uřknutí, vraždy, b. *Mlinarica*), nebo katem (mlynář je vinen smrtí své milé, b. *Črni mlinar*, či ji zradí, b. *V tihem mlinu*), kterého pak stihne trest. Nejasný příběh viny a trestu s odstupem mnoha let je tematizován v básni *Žalik starka*. Uvedený časový odstup i mnohoznačné detaily vytvářejí atmosféru temného tajemství:

*Mlinarja so že same kosti.  
Njegova duša je netopir.  
Žalik starka ob reki temni,  
kite si venča s travami.*

---

<sup>55</sup> Kumerová (1996: 54)

<sup>56</sup> Sama pomsta jako akt jedince je ve slovinských lidových baladách tematizována jen velmi zřídka: „...dve slovenski baladi izrečno govorita o krvnem maščevanju na Slovenskem, ena govori o hudobni tašči (...) ali o usmrtitvi sina s strupom, ki je bil namenjen snahi.“ Kumerová (1996: 152–33).

<sup>57</sup> Viz též příslušnou kapitolu o fikčních světech. V lidové poezii má mlynář rovněž spíše negativní úlohu: „Npr. *mlinar velja za bogatina, ki si je pridobil premoženje z jemanjem prevelikih meric, torej nepošteno, ki je bahat in samoljuben: ko pride smrt ponj, je pripravljen žrtvovati starše, ženo in otroke, da bi rešil sebe...*“ Kumerová (1996: 49)

Nástrojem trestu jsou i jiné nadpřirozené bytosti. Je jím kromě v úvodu zmíněné „krtonožky“ (*bramor*) např. „doškář“ (*škopnik*), který se už objevil ve sbírce *Srčevac* jako ten, kdo přichází jako milenec za dívkou. Ve sbírce *Pelin žena* je *škopnik* zobrazen jako nástroj varování a připomenutí lidské malosti.

*Prišel sem le žive posvarit:*

*Če vas je tudi tisoč in več,  
pa vas vendar nič več kot en sam,  
ki nobenega drugega ne pozna.*

## **1.2 Poezie Vena Taufera a Gregora Strniši – dva přístupy k lidové písni**

Lidová píseň je specifickou součástí i poetiky Vena Taufera a Gregora Strniši. V poezii obou básníků najdeme aluze na lidovou píseň, či dokonce citáty z ní užívané jako komponenty nového uměleckého díla. Z tematického hlediska nacházíme u Strniši a Taufera několik styčných bodů, stejných motivů převzatých z lidové písně, které pak ve svých básních dále rozvíjejí, avšak způsob, jak s těmito motivy pracují, je zcela odlišný.

### **1.21 Poezie Vena Taufera a lidová píseň – nahlédnutí do postmoderny**

Pro Taufera je lidová píseň „pracovním materiálem“, stavebním kamenem, z něhož utváří své vlastní, originální dílo. Lidová píseň je vhodným a osobitým zdrojem Tauferových básnických experimentů v oblasti formy i obsahu, neboť sama je po významové stránce velmi bohatá a s její pomocí tak Tauferovy básně významově nabývají. Tuto specifickou metodu – vkládání citátů lidové písně či užívání jejích motivů, „klíčových slov“ – dovedl Taufer k dokonalosti především ve své sbírce *Pesmarica rabljenih besed* (1975). Zde promyšleně proplétá jednotlivé citáty „vytržené“ z lidových písní, mísí je a znovu (jinak) spojuje při vytváření „moderní sbírky lidové poezie“.<sup>58</sup> Tato iluze nové lidové slovesnosti je podpořena uváděním několika „variant“ lidové písně a „fragmentárním dojmem“, který může evokovat útržky sdělení archetypálního mluvčího, zpěváka (specifické osoby lyrického subjektu).

---

<sup>58</sup> „Morda lahko celo rečemo, da je Tauferjeva *Pesmarica rabljenih besed* (1975) moderna zbirka ljudsko umetnih pesmi.“ Golež-Kaučičová (2003: 152)



Tine Hribar nechává otevřenou otázku, do jaké míry byla Tauferova sbírka ovlivněna tvorbou Svetlany Makarovičové.<sup>59</sup> Přestože se v naší práci nevěnujeme sbírkám náležejícím do období postmoderny, chápeme jako nutné věnovat se v této kapitole i Tauferově *Pesmarici rabljenih besed*, neboť má zásadní vztah k odkazu lidové písně a stále ještě si udržuje vazbu na filozofická východiska alienativní poetiky (viz dále).

Poprvé se Taufer zaměřil na lidovou slovesnost v roce 1969 ve své sbírce *Vaje in naloge*. Lidovou poezii využívá buď jako citát, který nabízí jiný pohled na jeho básně, jako odkaz na další interpretační možnosti, nebo je pro něj lidová poezie tématem, které svým vlastním způsobem přetvoří. V prvním případě je to úryvek z lidové písně *Tam za turškim gričem*,<sup>60</sup> užitý jako motto pro cyklus *Vaje in naloge*, který dále odkazuje k tématu tradice, národního písemnictví a „národního bohatství“ a staví je vedle nového, individuálního vnímání světa a jeho přetváření ve svět lyrického subjektu moderní poezie.

Ve druhém případě Taufer využívá příběh o bájném králi Matyášovi (*kralj Matjaž*<sup>61</sup>), vytváří báseň-koláž z různých náznaků a odkazů ke slovinské společnosti a jejímu životu.<sup>62</sup> Obsah básně – každodenní přežívání – stojí ve výrazném kontrastu vůči mytické postavě krále proslulého hrdinskými činy, a má tedy značně satirický podtext.<sup>63</sup> Současně pro další odkazy ke slovinské tradici a k tradičním hodnotám využívá Taufer citaci z Prešerenovy básně *O vera, vera, kralj Matjaž*. (V této básni Marjetica, „dcera tureckého císaře“, zachrání krále Matyáše z vězení a pak se vdá za jeho bratra.) Dalším příkladem využití lidové slovesnosti pro utváření osobité básnické poetiky je trojdílná báseň *Sonet elektronskega računalnika z uvodom in komentarjem*, jako třetí díl – „komentář“ je přepracován motiv lidové písně *Kje je moj par*.

Několik odkazů k lidové písni najdeme i v další Tauferově sbírce *Podatki* (1972). Například v cyklu *Leninska poezija – Stalin* (rovněž tento cyklus je koláží volných asociací, zdánlivě zcela nesourodých) nalezneme odkaz na mytickou postavu svatého Jiřího.<sup>64</sup> Následující básně označené už názvy, ne čísly, jako je tomu v uvedeném cyklu, kumulují

<sup>59</sup> Hribar (1984: 230). Janko Kos ve své knize *Na poti v postmoderno* (1995) vidí jako počátek doby „post-modernismu“ právě rok 1975 (viz s. 78n.).

<sup>60</sup> „Tam se nič ne smili/ oče svojmu sini,/ oče svojmu sini,/ sin pa tud očetu ne.“

<sup>61</sup> „... pravljica o oseba slov. slovstvene folklor, od 19. stoletja prevzeta tudi v umetno knjiž. Zgodbe o K. M. so prav tako znane pri Hrvatih, Madžarih, Slovaki, Rumunih. V slov. slovstveni folklori so se izoblikovale iz celo razl., večinoma mednarodnih, srednjeveških ali zgodnejših izvir. Podlaga je bil madž. kralj Matija Korvin (1458–90), ki je zaradi obrambe pred Turki in zagotavljanja znosnih razmer priljubil tudi Slovincem na v. njihovega etn. ozemlja; vendar kaže v pesmih in povedkah o K. M. nanj večji del samo ime, vsebina ni zgodovinska.“ In: Slovenski etnološki leksikon (2004: 248)

<sup>62</sup> „...vendar je celotna Tauferjeva pesem kolaž najrazličnejših namigovanj na Slovence, na njihovo bivanje in življenje, ter smisel življenja nasploh.“ M. Golež-Kaučičová (2003: 129)

<sup>63</sup> Dolgan (1976: 69)

<sup>64</sup> Viz báseň s č. 25027:1 „razoglav konj sveti jurij kri ščije“.

asociace kolem významového jádra, které je užito jako název básně. Jasná vazba k lidové poezii je vytvořena v básni *Hrib*, v níž kopec připomíná starou pověst, kde král Matyáš spí se svým vojskem pod horou, a až se znovu objeví, s ním se vrátí i zlaté časy.<sup>65</sup> Stejná metoda je použita v básni *Ladja*: motiv „slepého galejníka“ opět vztahuje báseň ke kontextu lidové balady:

*zvezde vseh morij  
razsuti tovari  
ukrivljen horizont  
slepi galjot*

Nejvíce se však k tradici lidové písně vztahuje již zmíněná sbírka *Pesmarica rabljenih besed*. Taufer se v ní k lidové písni přibližuje několika způsoby: vytváří různé „varianty“ konkrétní lidové písně, u některých básní i čtyři (např. *Godec pred peklom*, *Lepa Vida*, *Narobe svet*), či dokonce u jedné básně i pět (*Gospod Baroda*). Jednotlivé varianty se liší formou i obsahem, často je jejich příbuznost naznačena jen názvem, který posléze funguje jako šifrovací klíč pro interpretaci básně. Celkem Taufer do své sbírky zařadil jedenáct typů lidových písní – devět balad (*Godec pred peklom*, *Sveti Matija ubije očeta in mater*, *Mrtvaška kost*, *Riba Faronika nosi svet*, *Sežgani in prerojeni človek*, *Galjot*, *Lepa Vida*, *Pegam in Lambergar*, *Gospod Baroda*), jednu milostnou píseň (*Kje je moj par*) a jednu dětskou říkanku (*Narobe svet*).<sup>66</sup> Básně se liší i svou délkou, nejkratší je první varianta balady *Lepa Vida*, která má jen pět slov – z celého příběhu zbyla jen trasa, osa mezi vzdálenými zeměpisnými body Glasgow – Nagasaki:

*glasgow nagasaki  
prek sivega morja*

Ve sbírce *Pesmarica rabljenih besed* naplno vyniká důležitá složka Tauferovy poezie – hra, a to hra ve smyslu Gadamerových úvah o umění, hra jako hledání lidské podstaty, která zároveň odráží vědomí konečnosti lidské existence.<sup>67</sup> Nejvíce je tato „hra existence“ zřetelná v básních, které už ve svém základu (v původní lidové písni) nesou otázky lidského bytí a smrti. Míjíme tím především básně *Mrtvaška kost* a *Gospod Baroda*. V první je původní téma viny a trestu přetvořeno v úvahu nad lidskou podstatou a smrtelností, ve druhé je motiv

<sup>65</sup> *Slovenski etnološki leksikon* (2004: 248); Taufer: „kralj Matjaž bliska se treska“.

<sup>66</sup> Též Golež-Kaučičová (2003: 129n.).

<sup>67</sup> Gadamer (2003: 53). Podobně o hře v Tauferově poezii uvažuje M. Golež-Kaučičová: „Najtipičnejša prвина Tauferjeve poezije je igra, vendar to ni igra brez smisla, saj vključuje najpomembnejše vrednote: ljubezen, smrt, humanizem, avtentičnost. In prav vse to pesnika vodi k ljudskemu.“ (2003: 205)

loučení se životem opět posunut směrem k cyklickému opakování zrození a neodvratnosti smrti, to vše se značnou dávkou umělecké hravosti:

*ali že črvi v mojih ranah  
črvičijo mladiče  
(...)  
bom še videl kdaj  
svoje črvičke  
(Gospod Baroda)*

## 1.22 Ozvuky lidové písně v poezii Gregora Strniši a Vena Taufera

Poezie Gregora Strniši více než na tradici lidové poezie navazuje na topoi<sup>68</sup> antiky, germánské mytologie a středověku. Do svých sbírek zařadil některé středověké lidové písně,<sup>69</sup> přesto se i slovinská lidová poezie stala nedílnou součástí Strnišovy poetiky. Strnišovo využívání odkazu lidové písně se však od Tauferova pojetí výrazně liší. Marjetka Golež-Kaučičová vidí zásadní rozdíl mezi tím, jakým způsobem Taufer a Strniša z lidové slovesnosti čerpají, i jak se zdroj-lidová píseň následně odráží v jejich vlastní poezii: Taufer vybírá fragmenty lidové písně, s nimiž ve své poezii utváří perspektivu mikrokosmu. Jeho prostřednictvím nahlíží vztah světa a vesmíru. Strniša však vychází z „kosmické perspektivy“ a formální elementy lidové slovesnosti uplatňuje pro utváření osobitých básnických kompozic.<sup>70</sup> Podle Golež-Kaučičové tedy v centru Tauferovy poezie stojí „očarovaná realita“, v centru Strnišovy – „vesmír“,<sup>71</sup> Taufer „trhá a slepuje“, Strniša „spojuje a přetváří“.<sup>72</sup>

Poprvé se lidové písní přiblížil Strniša ve své druhé sbírce *Odisej* (1963). Nejen tematicky, ale i některými formálními prvky: užívá trojdílné kompozice čtyřverší, některé básně silně rytmitizuje opakováním ustálených spojení, typických pro lidovou píseň (tento postup bude Strniša využívat i ve své další tvorbě). Ve sbírce *Odisej* je hojně využíváno opakování, např. v cyklu *Lutka*:

<sup>68</sup> „Vracející se metafory“ viz Curtus (1998).

<sup>69</sup> „Odločil se je za nego arhaizmov in ljudskih zvokov, zato ni naključje, da je uporabil tudi vrsto srednjeveških ljudskih pesmi, ki so bodisi parafrazirane ali dobesedno vključene v izvirno besedilo. Iz tega kompleksa izvira tudi večina metaforike, ki je udarna moč avtorjeve domišljije.“ Pogačnik (2001: 94)

<sup>70</sup> „Taufer in Strniša sta se obrnila v dve smeri: Taufer je izbral ljudsko pesem kot eno izmed prvin za eksperimentalni postopek vgrajevanja citatov v svoje pesmi. Izbral je postopek variantnosti, značilen za ljudske pesmi, ga transformiral in uporabil tiste motivne drobce ljudske pesmi, ki so ga pritegnili. S temi drobci je začel pot od majhne mikrokozmične perspektive gledanja na svet proti vesolju (npr. kamen, mrtvaška kost), v nasprotju s Strnišo, ki je izhajal iz kozmične perspektive (zvezde, vesolje) in je uporabljal formalne elemente ljudskega pesništva za ustvarjanje lastnih pesemskih kompozicij.“ Golež-Kaučičová (2003: 152)

<sup>71</sup> „Tauferjeva uročena predmetnost, Strniševa vesoljnost.“ Tamtéž, s. 207n.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 211n.

*Sonce sije, sonce sije.  
Lutka po tvojih sobah hodi.  
Sonce sije, sonce sije.  
Tvoje truplo na rokah nosi.  
(II.)*

Taufer si z lidové písně vypůjčuje různá témata, postavy, motivy, Strnišovy aluze lidové poezie se vážou především na několik postav a s nimi spojených topoi. Postavami ze slovinské lidové poezie jsou u Strniši „galejník“ a „Lenora“. Golež-Kaučičová sem řadí ještě „Orfea-šumaře před peklem“. Chápe ho však z hlediska intertextuality jako postavu okrajovou, neboť je s lidovou předlohou spjata právě jen prostřednictvím aluze.<sup>73</sup>

### **Orfeus a „Šumař před peklem“**

Ve slovinské lidové písni *Godec pred peklom* je tematizován motiv Orfea – božského hudebníka, který pomocí hudby dokáže ovládat i povznášet. Ve slovinské variantě vystupuje v roli šumaře i král Matyáš, který zachraňuje z pekla svou matku.<sup>74</sup> Ve Strnišově sbírce *Odisej* (1963) lze o propojení s touto lidovou baladou hovořit v případě básně *Orfejeva pesem*.<sup>75</sup> Orfeus je u Strniši symbolem básnické moci, personou lyrického subjektu, který v neutěšeném čase a prostoru rozjasňuje svou hudbou temnotu.

*Ptice brez kril, z mrtvaško glavo,  
so nakit teh dreves – težek in krut.  
Nepremične sede nad mano.  
Moje glasbilo je v noči kot rdeča perut.*

Strnišova sbírka *Odisej* je prostřednictvím persony Orfea propojena také s Tauferovou poezií – Strniša použil jako motto k cyklu *Dom* Tauferovy verše z cyklu *Nemi Orfej*.

*želi, da bi bilo njegovo telo mrtvo,  
da bi čutil, kako je telo Evridike živo*

Tento cyklus z Tauferovy sbírky *Jetnik prostosti* tematizuje ztrátu „slova“, neschopnost slovy uchopit existenci. V Tauferově pozdější tvorbě, ve čtyřech básních (variantách) sbírky

<sup>73</sup> „Strniševa pesem je na ljudsko samo aluzivno navezana, zato je na obrobju medbesedilnosti.“ Tamtéž, s. 143.

<sup>74</sup> Matyášova matka při útěku z pekla nevydrží mlčet a je opět uchválena peklem. Motiv je podobný příběhu Orfea, který nevydržel a ohlédl se po Euridice, čímž ji ztratil navždy.

<sup>75</sup> Na tuto spojitost upozorňuje právě Golež-Kaučičová (2003: 211).

*Pesmarica rabljenih besed*, je „šumař“ (Orfeus) odsunut ještě více do pozadí, místo něj zbude jen to, oč v Tauferově poezii doopravdy běží: „duše“ a „hra“; hra, která zachraňuje duše:

*za dušo*

*igra da igra*

*za dušo*

## Galejník

Postava galejníka se objevuje jak u Strniši, tak u Taufera. V původní lidové písni<sup>76</sup> se touží galejník, který dlouhá léta pobýval na moři, ještě jednou vrátit domů. Když však přistane u rodného břehu, dozví se, že jeho žena má už dávno jiného muže. Galejník se vrací zpět na moře, aniž by se shledal s rodinou:

*Potegnil veter je hladán,*

*veter hladán , veter močán,*

*Odnesel je galejico*

*Spet'sred'morja širocega.*

*Tako je rekel vbog galjót:*

*„Veselite se, ve ribice,*

*Ker boste pile mojo kri;*

*Veselite se ve ribice,*

*Ker boste glodale moje kosti.*

Strniša věnuje postavě galejníka stejnojmenný cyklus ve sbírce *Zvezde* (1965). Jako motto cyklu uvádí klíčový úryvek z lidové písně:

*„Al veš mladenič lep in mlad,*

*Kako na mojem domu gre?“*

*„Na tvojem domu dobro gre,*

*Tvoj sin bo novo mašo pel,*

*Hči tvoja pa se zdaj moži*

*In tvoje žena pa ima*

*Že dolgo drugega moža.“*

Strnišův cyklus se skládá z pěti básní, přičemž první a třetí báseň se k tématu lidové písně zdánlivě nevztahují, vyjadřují pouze jakési neurčité napětí, když popisují pod zemí spícího boha zeleně a mrtvých (první báseň), třetí báseň (obraz pusté a tiché země) se spolu s pátou dotýká tématu lidové písně jen velmi lehce, prostřednictvím obrazu (širého) moře: *V pustinjah*

---

<sup>76</sup> Dle zápisu Golež-Kaučičové (2003: 295–296).

*morja zlatih bilk (III), ribe po vodi plavajo (V)*. Podle H. Bizjakové představují tyto básně krásy světa, které byly galejníkovi odňaty.<sup>77</sup>

Nejzřetelnější vztah k lidové písni je vyjádřen ve druhé a čtvrté básni cyklu. Ve druhé je poprvé zobrazena galejníková situace, blízkost lidové písni je podpořena číselnou symbolikou („*In veslo težko tisoč let/ in dolgo kot noči devet.*“). Ve čtvrté básni je po epicky laděných úvodních verších tematizován galejníkův smutek, jeho úděl a život jsou posunuty na hranici snu. Aluzi lidové písně navozuje i rytmiická stránka básně. Asonance, která byla přítomna v ostatních básních cyklu, ustoupila rýmu.

*Popotnik mlad je šel na pot.*

*Ujeli so ga, je galjot.*

Taufer pracuje s motivy básně o galejníkovi v básni *Ladja* ze sbírky *Podatki* (viz výše), významovým jádrem tu však není jako v lidové předloze příběh galejníka. V centru básně je loď. Stává se magnetem, k němuž jsou přitahovány asociace různých lodí („*železni potemkin / santa marija*“) či asociace spojené s pohybem lodi na vlnách („*zibajoč se kot ladja /(...)/ valjajoč se na valih*“). Subjekt (galejník) je nahrazen věcí (loď), sám je nemohoucí, slepý, odevzdaný lodi (světu).<sup>78</sup>

Ke galejníkovi se Taufer ještě vrací ve sbírce *Pesmarica rabljenih besed* a vytváří dvě varianty lidové písně. V první z nich je loď prostorem azylu, nebezpečí naopak patří pevnině. Galejník je už příliš spjatý s životem na moři (*luč pod vodo telesa v lesu v koži pesek*), ve druhé variantě je tělesnost vztažena k moři, je organismem, kterým loď pluje (*žile, meso morja*).

## **Lenora – „mrtvý přijde pro svou milou“**

Revenantský motiv a jeho zpracování romantickými básníky v básni *Lenora* nachází uplatnění i v alienativní poezii. Ve sbírce *Odisej* (1963) Gregora Strniši nalezneme v cyklu *Cvetoči meči* báseň *Lenorina pesem*. Prolínají se v ní pasáže s přímým vztahem k Prešerenově Lenoře i dalším básním typu „mrtvý přijde pro svou milou“ (viz ukázka) s pasážemi, které tematizují vnitřní prázdnotu, „neživost“ subjektu (Lenory).

*Zmeraj ga slišim. On prihaja.*

*Odet v železje in temo.*

*Stvari odvržejo zrcala,*

<sup>77</sup> Bizjaková (1970: 593). Podrobnější výklad tohoto cyklu viz I. díl, kapitola 2.33.

<sup>78</sup> „*To ni več povedana zgodba, ampak sporočena eksistencialna filozofija.*“ Golež-Kaučičová (2003: 208)

*obleko, dušo odvržejo.*

(...)

*Z visoke, srme gore smrti,*

*kot veter, ki prinaša sneg,*

*leti, leti mi skozi prsi,*

*kot veter skozi veje smrek.*

V pozdější Strnišově sbírce *Želod* (1972) je ve stejnojmenném cyklu v pěti básních přítomno jen několik aluzí, které odkazují k revenantskému motivu, zároveň je však cyklus kontaminován jinými příběhy, např. o ženě (víle) žijící ve stromě:

I

*Velik mrtvak iz groba*

*prijezdi ven na oklepu.*

IV

*ko meč ravna mladenka*

*stopi iz debla hrasta.*

V

*Mrtvak jezdi po svetu*

### ***Umrličí kost***

Specifikem Tauferových básní navázaných na lidovou tradici je častá přítomnost motivu smrti. Motivací je podle Golež-Kaučičové hledání společného bodu mezi světem lidové a své vlastní poezie a jeho nalezení ve smrtelnosti člověka a strachu (a úctě) před smrtí.<sup>79</sup> Smrti se týká většina básní ze sbírky *Pesmarica rabljenih besed* (1975), a to přímo: *Sveti Matija ubije očeta in mater* (smrt rodičů), *Gospod Baroda* (loučení se životem), *Mrtvaška kost* (trest smrti), *Sežgani in prerojeni človek* (smrt a znovuzrození) i nepřímo: *Godec pred peklom* (záchrana duší před peklom), *Riba Faronika* (konec světa), *Galjot* (čekání na smrt na moři), *Pegam in Lambergar* (boj na život a na smrt).

V lidové písni *Mrtvaška kost kaznuje objestneža* je téma smrti nejvýraznější a i Veno Taufer ji ve svých čtyřech variantách využívá k různým úhlům pohledu na lidskou smrtelnost. O tom, že má toto téma v Tauferově sbírce centrální postavení, svědčí skutečnost, že v doprovodném textu sbírky (*O rabi rabljenih besed*) je jí věnováno poměrně hodně prostoru

---

<sup>79</sup> Golež-Kaučičová (2003: 220)

a že na jejím příkladě autor dokládá svou metodu přetvoření a využití lidové písně do osobité moderní poezie.

Lidová balada (1) vypráví příběh mladíka, který se neuctivě zachoval k ostatkům mrtvého, k umrlčí kosti, a za to byl potrestán smrtí. Taufer staví umrlčí kost jako symbol smrti a zřetěžením situací, kdy se s ní člověk setkává, a následků tohoto setkání dává její moci obecnou platnost:

*če srečaš mrtvaško kost  
iz glasbe se vsuje pesek vmes tolčejo kosi suhega pepela  
v prepad zob padaš*

V centru Tauferovy pozornosti rovněž stojí okamžik setkání s umrlčí kostí (smrtí), v druhé variantě vlastní básně (2) Taufer tuto situaci rozfázuje do vícera kroků, a tak opět zdůrazní všeobecnou platnost subjektu:

<p>(1)<sup>80</sup></p> <p><i>Srečala ga je mrtvaška kost, mrtvaška kost, božja modrost. Sunu jo je z levo nogó, vrgu jo je z desno rokó</i></p> <p><i>Mrtvaška kost spregovori: „Oh, kaj me suješ, fantič ti? Ke bi ti vedu, kar jest vem, sej b' ne žvižgu, sej be b' pel:</i></p>	<p>(2)</p> <p><i>ki poješ ki žvižgaš ki letiš ki koplješ jamo ki smrdiš ki dišiš (...) suni z levo nogo suni z desno nogo vrzi levo roko vrzi desno roko</i></p>
--	--

Ve třetí variantě je kost centrem, kolem nějž se shlukují roje asociací (*kost znoja, kost molka...*). Ve vztahu k poetice alienativní poezie je však nejdůležitější poslední, čtvrtá varianta. V ní je znázorněn mikrokosmos filozofie existence, opřený o tři body v nekonečném i omezeném prostoru času. Těmi body jsou subjekt – smrt – slovo:

*dim išče hiše rosim šipe rim  
noter me gleda mrtvaška kost  
(...)  
mrtvaško kost noter gledam  
rosi šipe rim z desno roko jih briše*

<sup>80</sup> Lidová píseň, kterou cituje Taufer, podle zápisu Jože Glonara. In: *Pesmarica rabljenih besed*, 1975, s. 44.



## 2. Alienativní poezie a recepcce druhé světové války

Druhá světová válka ovlivnila zásadním způsobem uměleckou tvorbu, poezie nebyla v tomto směru výjimkou. Recepcce tématu války a národněosvobozenického boje ve slovinské lyrice prošla od let válečných do šedesátých let 20. století několika zásadními proměnami, na které působilo nejen samotné literární dění, ale i vnější politické síly, které se často snažily ztvárňování těchto témat více či méně ovlivňovat.<sup>81</sup> Jisté odchylky od oficiálního způsobu interpretace válečných událostí se objevily již na konci 40. let 20. století, v poezii prvních zástupců slovinského intimismu.

### 2.1 Poválečné období a intimismus<sup>82</sup>

V roce 1947 vydává tehdy tříadvacetiletý básník **Ivan Minatti** svou prvotinu *S poti*, jejímž jádrem je partyzánská lyrika. Sbírka tehdy upoutala pozornost literárních kritiků, neboť se od soudobé literární produkce do značné míry lišila, přestože jejími tématy byly tehdy v literatuře hojně ztvárňované momentky jako život partyzánů, radost z konce války či brigády na stavbách mládeže. Důležitým rozdílem, kterým se od ostatních děl sbírka lišila, bylo ztvárnění lidského utrpení, které u Minattiho nebylo spjaté s hrdinstvím. Například v básni *Jesen v gorah* je zobrazena únava z války, která není vyvážena obvyklými myšlenkami na nadějně zítřky. Lyrický subjekt Ivana Minattiho stojí stranou kolektivu a uchyluje se do intimního prostoru své subjektivity. Nedokáže také dost dobře přijmout násilnou smrt bližních ve válce a ospravedlnit ji hrdinstvím. Jeho pevnými body jsou především erotika a příroda. Proto bylo přijetí sbírky rozpačité – byla příliš osobní. Například Herbert Grün<sup>83</sup> uvažuje dokonce o tom, zda je z ideového hlediska Minattiho sbírka potřebná, básně podle Grüna působí chvatným dojmem a nachází v nich mnoho nesrovnalostí, celkově je dle jeho mínění sbírka prodechnuta pasivitou a zobrazení smrti bojovníka je kladeno na roveň umírání rostliny či zvířete. Z opačného hlediska na sbírku nahlíží Boris Paternu, který v ní vidí tóny impresionismu a expresionismu, zároveň však i snahu o realistickou popisnost, která vyjádření básníka značně svazuje.<sup>84</sup>

I další Minattiho sbírka (*Pa bo pomlad prišla*, 1955), přestože svou poetikou napevno zakotví v tematizování přírodních a erotických motivů, se jistým způsobem vztahuje

---

<sup>81</sup> Viz např. negativní postoj vládnoucích struktur k otiskování vzpomínek pamětníků války v časopise *Perspektive*, úvodní díl – kapitola 2.2.

<sup>82</sup> Podrobně viz Chmelíková (2003).

<sup>83</sup> Grün (1947)

<sup>84</sup> Paternu (1964)

k následkům druhé světové války. Je to především ztráta iluzí, která stojí v pozadí celé sbírky. Této skutečnosti si povšiml i Mitja Mejak, který ji charakterizuje jako výpověď generace, již válka vzala sny mládí.<sup>85</sup>

Předčasná dospělost, trpké zkušenosti, které zahánějí lyrický subjekt do skepse a rezignace, z níž musí hledat únikové cesty, jsou charakteristické i pro sbírku *Prezgodnji dan* (1956) **Kajetana Koviče**. Přímo v názvu sbírky *Pobeglo otroštvo* (1957) **Cirila Zlobce** je zřetelný odkaz k motivu dětství, které ukradla válka, a tematizována je touha vrátit se k ideálům a snům mládí.

Další z intimistů, **Tone Pavček**, ve své sbírce *Sanje živijo dalje* (1958) vyjadřuje přesvědčení, že přes veškeré válečné zkušenosti nemohou být naděje a sny mládí zcela zničeny, neboť žijí dál alespoň v našem nitru.

## 2.2 Pohled na válku ve sbírce *Groza* Edvarda Kocbeka<sup>86</sup>

Po vydání sbírky novel *Strah in pogum* (1951) byla kniha shledána jako ideově nevyhovující a jejímu autorovi, Edvardu Kocbekovi, nebylo na dlouhou dobu dovoleno vydávat jeho díla.<sup>87</sup> Ani básnická sbírka, která byla nakonec pojmenována jedním slovem – *Groza*, nepřinášela takové hodnocení válečného dění, jaký by oficiální politika padesátých let 20. století uvítala. Proto bylo vydání knihy na dlouhé roky znemožňováno a záměrně odkládáno.

K období druhé světové války se vztahují především druhý a třetí oddíl sbírky. Boj s nepřitelem Kocbek chápe velmi obecně, jako boj se zlem vůbec i jako zápas s temnou půlí v člověku. Jak uvádí Boris Paternu, Kocbekovi se občas obyčejná, všednodenní partyzánská kronika mění do vize absolutních kategorií, spálená vesnice je symbolem rozpadu vesmíru.<sup>88</sup> Básně jsou velmi dynamické, boj je „*strašni ples*“ (b. *Jutro*) a také úvodní báseň má název *Povabilo na ples*. Dynamičnost umocňují obrazy lovu a štvance („*Lov je vesoljen in človek izdan*“, b. *Pogon*), nejen jako znázornění válečné vřavy, ale opět i vnitřního sváru v jedinci „*Lovišče sem in lov*“ (b. *Nemost*). Válka přehodnocuje člověka, uděluje mu jako herci různé role (např. v básni *Igra* je „*svůdce dívek spolehlivým průvodcem*“), válka přetváří i ikony, ukřižovaný Kristus v poli ztrácí lidskou podobu a stává se strašidelným stvořením (b. *Razpelo na polju*), které je však stále spojeno se zemí a její archetypální silou:

*Zdaj visi le še na enem žeblju,*

---

<sup>85</sup> Mejak (1956)

<sup>86</sup> V této kapitole vycházíme ze studie *Zaklínání slov. Básnická sbírka Groza Edvarda Kocbeka* (2007).

<sup>87</sup> O dobových souvislostech kolem vydání této sbírky viz I. díl, kapitola 3.42.

<sup>88</sup> Paternu (1993: 485)

*in ko bo neke noči veter  
od neznanskega čaščenja poskočil  
se bo iznenada odtrgal,  
stopil na varno zemljo  
in jo poljubil.*

Válka je okamžik rozhodnutí o dalším osudu člověka, v tomto momentě můžeme modlitbou ke starozákonnímu bohu prosit o sílu „*tako kot Jozue*“ (b. *Pred bojem*). Myšlenka vnitřní rozpolcenosti a nemožnost jednoty ve „vnitřním vesmíru“ subjektu je nejdokonaleji vyjádřena v básni Roki: „*Vera in nevera sta bili en sam plamen.*“ Rozdělení dobra a zla nemůže být zcela zřetelné, „já“ jsem obojí v jednom, dobro i zlo.

Přesto však, srovnáváme-li pozitivní a negativní póly Kocbekovy poezie, pak motiv lásky je dynamičtější, aktivnější než motiv smrti, láska je „*kruta lepotica*“, která v oddílech z období války odvádí subjekt „v *strašni ples*“ (*Jutro*), či je dokonce nástrojem pomsty („*maščevalna veličina*“, konkrétně v básni *Tam za turškim gričem*). Motiv lásky ve sbírce *Groza* chápeme jako prostředek, záchytný bod, jímž je možno překonat veškerou hrůzu (nejen tu válečnou) a setrvat v pozitivním vnímání světa.<sup>89</sup>

### 2.3 Alienativní poezie a boj za osvobození

Na přelomu 50. a 60. let 20. století je ve slovinské poezii intimismus vystřídán tzv. alienativní poezií. Ta se od intimismu lišila postavením lyrického subjektu a také způsobem uchopení jednotlivých témat, která se objevovala v 50. letech. Velké změny proto pochopitelně proběhly i ve specifických tématech, o kterých je možno mluvit jako o součásti „národního mýtu“. Jedním z témat, jehož zpracování prošlo velkou změnou, je druhá světová válka.<sup>90</sup>

Druhá světová válka není v díle alienativních lyriků oslavně zobrazována jako potvrzování mýtu boje za svobodu, jako tomu bylo v období těsně po válce, ale jako běsnění, které nekončí uzavřením míru, nýbrž vydává své strašné plody i po desetiletích. Jak jsme ukázali, toto téma se sice objevuje už u intimistických básníků, kteří válku chápou jako zlo, které je připravilo o mládí a sny, válečná zkušenost jim však slouží především jako jeden z důvodů, proč lyrický subjekt hledá místo azylu v subjektivitě, v intimním světě.

<sup>89</sup> Též viz B. Paternu (1993:490).

<sup>90</sup> A druhá světová válka byla činitelem, který alienativní poetiku utvářel. Viz též Paternu: „*Njene izvore in pogoje za obstoj bi bilo treba iskati pri naslednjih izhodiščih: v posledicah vojnih „travm“; v povojnem domačem družbenem dogajanju...*“ (1967: 11)

Soudobou „ideovou“ problematičnost sbírky *Požgana trava* Daneho Zajce a *Svinčene zvezde* Vena Taufera dokládá skutečnost, že obě knihy musely být vydány vlastním nákladem – sítím ideově vhodných knih by totiž neprošly.<sup>91</sup>

### 2.31 Vzpomínky na válku v poezii Daneho Zajce

Oproti intimistům, v jejichž poezii se lyrický subjekt poznamenaný válečnou zkušeností uchyluje do vlastního nitra, popřípadě na sebe nechává působit ozdravující moc přírody, již v poezii Daneho Zajce není příroda útočištěm,<sup>92</sup> nelze se utéci ani do dětství, jak to často intimisté činili. V Zajcově poezii je dětství dobou, kdy se rodila pozdější traumata. Název básně *Pesem o mladosti* kontrastuje s jejím obsahem, znázorňuje totiž hrůzné obrazy utrpení, smrti a „popravy snů (mládí)“:

*V duši nosim vozél*

*krvave vrvi*

*na hrastovem kolu.*

*V duši nosim*

*razkopane grobove*

*in lobanjo, ki leži*

*na mokri prsti.*

*(...)*

*V duši nosim vešala svojih sanj.*

Druhou světovou válku prožili básníci alienativní poezie jako děti na prahu dospělosti, tedy v tom nejcitlivějším věku. Válka ovlivnila život a tvorbu Daneho Zajce i přímo: ještě jako chlapec byl básník svědkem vypálení rodného domu Němci. Není proto náhodou, že za první „zajcovskou“ báseň pokládá T. Kermauner<sup>93</sup> báseň *Črni možje* (časopisecky 1955), která tyto tragické okamžiky odráží:

*Sredi noci so prišli.*

*Bili so močni in strašni.*

*Pekel jim je dal blagoslov.*

*In ko so odhajali,*

*sta se na pogorišču*

<sup>91</sup> O tom Taufer hovoří v interview s Jožem Snojem: „... naše ideje in aktivnosti so bile že tako rekoč pri priči zadušene, tudi s policijsko silo in juridično represijo. In zbirka *Svinčenih zvezd* je doživila usodo „samizdata“, se pravi, knjige, katere natis je bil odklonjen iz političnih, ideoloških, ne pa estetskih razlogov.“ (2004: 31)

<sup>92</sup> Viz kapitolu 2.3 II. dílu.

<sup>93</sup> Kermauner (1966: 1016)

*pod ožganimi črnimi vejami  
objemala ogenj in smrt  
in se v mračni nasladi  
krohotala v temo.*

Na Zajcovu ranou lyriku vztahující se k druhé světové válce lze nahlížet i ze srovnávacího hlediska. Metaforické označení „črni možje“ se totiž objevuje nejen u Zajce, ale například i v básni *Črna cesta* **Vinka Košaka**,<sup>94</sup> která se ovšem od Zajcovy liší svou stavbou; *Črna cesta* je mnohem kratší, úsečnější, svou kompozicí se blíží lidové písni:

*Po polju črna cesta gre,  
po njej črni možje,  
črni možje –  
tuji možje,  
črno srce.*

Vypálený dům a otec Daneho Zajce, který se stal obětí nacismu,<sup>95</sup> jsou zobrazeni v básni *Mrtve stvari* z cyklu *Pogorišča* (1), který už svým názvem naznačuje, že je věnován tragickým událostem války. Obraz spáleniště je rovněž tématem básně *Mrtva domačija* (2) od Maričky Žnidaršičové,<sup>96</sup> jejíž začátek má podobnou atmosféru:

<p>(1)</p> <p><i>Dež je zlizal kamenje. Voda stoji na ognjišču. Dež podira peč. Pesek zasipa klet.</i></p> <p><i>Trta je podivjala. Vodnjak se seseda. Poslednji zid se kruši.</i></p>	<p>(2)</p> <p><i>Stezo do hiše je prerasla trava, zdaj vrata vanjo širom so odprta, čez okno tiho pleza divja trta, z nji slednjo noč se mesec poigrava.</i></p> <p><i>Trohnobe vonj prepleta mračno sobo in v kotu ždi osamljeno ognjišče, na praznih stenah pajek srečo išče, v njo je zapredel žalostno podobo,</i></p>
--	--

Předcházejícími ukázkami jsme chtěli naznačit, že Zajcova poezie týkající se války se od tvorby jiných autorů příliš neodlišuje. Podobné jsou některé metafory či motivy, Zajcovy verše (i ty, které jsme uvedli) jsou však oproti ostatním autorům specifické kvůli jednomu zásadnímu rysu. Je v nich kladen velký důraz na lyrický subjekt, jeho niterné prožívání hrůz

<sup>94</sup> Tento lit. kritik a esejista zemřel za 2. sv. v. (1942). Paternu (1996: 439)

<sup>95</sup> „...marveč v nikdar povsem pojasnenih okoliščinah.“ Šteger (2008: 650)

<sup>96</sup> B. Paternu (1996: 392)

války a zdůrazňována je snaha o dialog s blíznými, které také válka poznamenala, především však s těmi, kteří za války zemřeli – např. v naposledy zmíněné básni *Mrtve stvari* je adresátem promluv lyrického subjektu druhé poloviny básně mrtvý otec:

*Mrtvi oče.*

*Tvoj komolec je razpadel.*

*Tvoja roka je zemlja.*

*Kdo bo ukrotil trto.*

*Kdo bo zakuril na ognjišču.*

Jiné Zajcovy básně jsou však dosavadní poezii s tématem války významově už velmi vzdálené, jejich smysl je ve srovnání s válečnou poezií takřka protikladný. Týká se to především básní, v nichž je znatelná reminiscence na smrt Zajcových sourozenců. Oba Zajcovi bratři padli za druhé světové války jako partyzáni. Smrt člověka, zvláště pak člověka mladého, je v Zajcově poezii nesmyslná. Nestane se hrdinou, jak tomu většinou v poezii doposud bývalo – je pouhou jalovou setbou. Tato metafora dala název básni *Jalova setev*, v níž se lyrický subjekt nesnaží hledat omluvu pro smrt v boji: „*Tvoji beli, mladi zobje/ so bili jalova setev.*“

Mrtvý je navíc obtěžkán vinou, je vinen bolestí těch, které opustil, především se provinil vůči své matce. Báseň *Sama boš* (1) má zcela jiné vyznění než Kajuhovy<sup>97</sup> básně *Pesem matere treh partizanov* (2) a *Materi padlega partizana* (3), které nám mohou posloužit jako příklady básní, v nichž hrdinství mrtvého přehluší i smutek jeho nejbližších.

<p>(1)</p> <p><i>Sama boš s sivimi lasmi,</i>  <i>z zgaranimi rokami v naročju.</i>          (...)  <i>In nobena od plešoči h senc</i>  <i>se ne bo upala takrat zajokati</i>  <i>v svetišče tvoje ljubezni:</i>  <i>Oprosti, mama.</i></p>	<p>(2)</p> <p><i>Sini moji, sini moji zlati,</i>  <i>vas bom še gladila po laseh?</i>  <i>Če ne vrne se noben od treh,</i>  <i>sini moji, moji trije fantje zlati,</i>  <i>žalostna bo, a ponosna vaša mati.</i></p> <p>(3)</p> <p><i>Zdaj veter raznaša besede njegove,</i>  <i>prisluhni natanko, da čuješ glasove:</i>  <i>Lepo je, veš, mama, lepo je živeti,</i>  <i>toda, za kar sem umrl, bi hotel še enkrat umreti!</i></p>
---	---

<sup>97</sup> Karel Destovnik Kajuh, zde podle Pavček (1961: 144–146).

Zastavme se ještě u jedné z posledních básní Daneho Zajce, *Ibržniki*, která sice nevznikla na přelomu 50. a 60. let 20. století,<sup>98</sup> tematicky sem však plným právem náleží, neboť reflektuje dlouho zamlčovanou temnou stránku boje za národní osvobození – vyvraždění (nejen) slovinských domobranců, kteří byli vydáni z britského zajetí na samém sklonku 2. světové války. Násilí zaseté válkou v Zajcově básni vydává – podobně jako země – po letech své zhmotnělé plody:

*Ibržniki so ubijali  
nepopustljivo majskega dne.  
V brezna in jame sejali so  
taka semena, ki v smrti zore.*

*Včasih na polju zrasede kost,  
včasih med bučami bela lobanja  
zori.  
Včasih pa mami z vrta otrok  
za pušlec prinese človeške oči.*

### 2.32 Porážka ideálů otců v poezii Vena Taufera

I Vena Taufera druhá světová válka citelně zasáhla. Nejprve se kvůli postojům Tauferova otce musela rodina nuceně stěhovat, otec byl později zabit při hromadné popravě okupanty. Básník se už jako malý chlapec vícekrát setkal se smrtí člověka a sám byl v nebezpečí života. Na partyzány neměl jen ty nejlepší vzpomínky – dokázali pálit stejně jako okupanti a nerozpakovali se okrádat mrtvé.<sup>99</sup>

Památce otce-bojovníka je věnován cyklus *Melanholija drugega ešalona*, který tematizuje válku, její padlé hrdiny, ale především je promluvou potomků, kteří zůstali po válce svými otci opuštěni a nyní se musí vyrovnat s jejich smrtí i (prázdným) časem, do něhož byli oni sami zasazeni. Tento cyklus je chápán jako programová výpověď „kritické generace“.<sup>100</sup> Básně hovoří o dlouhém, nekonečném čekání na znamení otců, neboť je třeba rozhodnout, kudy se vydat ze světa-hřbitova (světa, který je hřbitovem otců), v němž jsou nyní synové uvězněni.

<sup>98</sup> Vyšla v posmrtně vydané sbírce *Jagababa* (2007).

<sup>99</sup> Taufer (2004: 18n.)

<sup>100</sup> Juvan (1995); Pogačnik hovoří o výslovném záměru „být generační výpovědí“: „... ciklus petih pesmi pod naslovom Melanholija drugega ešalona, ki je v nasprotju z drugimi besedili oblikovan v prvi osebi množine, kar pomeni, da želi biti generacijska izpoved.“ Pogačnik (2001: 95)

*Brezkončne sipine  
v njih oaze grobov  
in toliko poti  
(nihče ne ve  
katera je prava)  
(Melanholija drugega ešalona, II.)*

Otcové zanechali svým synům svět ze své krve, v němž však sny synů umírají. Smrt snů je i smrtí člověka, bez snů nemůže člověk žít.

*padajo talci  
naših sanj*

*S kroglo poslednjega talca  
bomo padli  
tudi mi  
(Melanholija drugega ešalona, III.)*

Synové zemrou s obdivem ke statečným předkům, na jejich smrt však myslet nebudou, smrt synů tak zůstane pouze jejich vlastnictvím. Přijmou ji klidně, netečně, přijmou podobu mrtvých vojáků – kruh se uzavře. Boris Paternu v souvislosti s tím hovoří o další analogii – i synové umírají v boji, jen boj se nyní přesunul z válečné vřavy do nitra duše subjektu.<sup>101</sup>

*Z očmi zemlje  
bomo čakali  
milostni strel  
in molčali molčali  
(Melanholija drugega ešalona, V.)*

V tomto cyklu je zdůrazňován symbol hvězdy – o tom, jak důležitou roli zde hraje, svědčí už samotný název sbírky. Ve druhé básni cyklu stojí, že ti, kdo pochybují a hledají, by si zasloužili „alespoň jednu potopenou hvězdu“. Taufer výslovně přikládá tomuto symbolu etickou hodnotu získanou především prostřednictvím utrpení,<sup>102</sup> s upřesněním, že jde o metaforu ideálů, snů.<sup>103</sup> Právě ideály byly generaci synů ukradeny, vítězství otců je tak

---

<sup>101</sup> Paternu (1967: 84)

<sup>102</sup> „Ta simbol je meni prav tako pomenil neko etično vrednoto, ki je, da je lahko res vrednota, predvsem osebna, osebno proborjena, največkrat s trpljenjem pridobljena vrednota.“ Taufer (2004: 30)

<sup>103</sup> „Mogoče bi lahko metaforično – glede na izrek, da „revolucija žre svoje otroke“ – rekel, da smo bili tisti rod, ki ga je „najprej požrla“: namreč požrla naše „zvezde“, izdala ideale, oblatila padle, ogoljufala preživele.“ Taufer (2004: 31)



pošpiněno.<sup>104</sup> Tomuto poválečnému podvodu jsou věnovány básně z následujícího cyklu *Pesmi s stenčasa*.<sup>105</sup> Vyprázdněnost ideálů, jejich symbolický pohřeb a poznání pravdy je zobrazeno v první básni cyklu *Ob jami*:

*Obglodali smo svoje kosti  
do piskajoče beline  
položili v ravnodušno jamo  
surovo lepoto starega boljševika  
(...)  
O razbile se bodo krste oči  
skozi črne votline  
bodo planili  
stekli psi*

Především je v tomto cyklu sbírky *Svinčene zvezde* zdůrazněn a tematizován motiv smrti. Smrti ideálů, snů a člověka. Je však smrt vždy úplná, nebo je jen jednou z částí donekonečna se opakujícího cyklu? Je to cosi jako nejtěžší zkouška, či snad podmínka lidské existence? Básně *Koračnica v baladnem taktu* a *Pesem herojev* dokládají, že nic nemůže zemřít v pravém slova smyslu.

*Pričvrstimo si lesketajoče čelade noči  
Noč je bila smrt  
in naše rojstvo  
(Koračnica v baladnem taktu)*

*Na zelena usta  
ste nam navalili prhke kamne  
zalili z vodo  
naša čista trupa  
kot da bi bile naše oči  
resnično mrtve  
(Pesem herojev)*

---

<sup>104</sup> Též Kermauner (1970: 136)

<sup>105</sup> Velmi provokativně v době vydání sbírky působila báseň *Oda v elegičnem taktu*, která výslovně odkazovala k událostem v Maďarsku v roce 1956. Básník ironicky využívá lakonické zprávy z novin jako motto, je to však jediná báseň, která je takto konkrétní.

### **3. Shrnutí: Zpracování tématu lidové balady a druhé světové války v alienativní poezii**

Poetiku alienativní lyriky utvářela mimo jiné dvě témata, která měla do 60. let 20. století ve slovinské literatuře ustálené (v určitých obdobích takřka přeceňované) postavení. Je jím odkaz lidové slovesnosti a umělecké ztvárnění událostí druhé světové války. Obě témata alienativní lyrika zapracovala do svých fikčních světů, zároveň je však v mnoha ohledech přetvořila a významově přehodnotila.

Lidová balada se stala v jistém slova smyslu základem pro fikční světy poezie Svetlany Makarovičové. Makarovičová využila formu a tradiční baladické motivy, aby s jejich pomocí vytvořila specifický a zcela autorský fikční svět. Od vlastní lidové balady se však poezie Makarovičové v několika ohledech odlišuje, a to často v zásadní míře: V první řadě Makarovičová silně tematizuje ženství a další přidružené motivy (např. mateřství), uchopuje zcela odlišně, než bylo doposud zvykem. Téma viny a trestu je u Makarovičové relativizováno, respektive trest není nástrojem společnosti pro udržení mravní rovnováhy, neboť společnost sama je zde chápána jako pokrytecká, její pravidla jako špatná. Naopak u Makarovičové hypertrofované spojení eros – thanatos chápeme jako další vazbu těchto fikčních světů na tradiční lidovou baladu.

Aluze na lidovou píseň či její fragmenty se staly nedílnou součástí i poetiky alienativních básníků Gregora Strniša a Vena Taufera. Každý z těchto dvou básníků však odkaz lidové slovesnosti využívá jiným, specifickým způsobem. Strniša ji nahlíží z kosmické perspektivy a skrze několik postav lidové poezie (galejník, Orfeus/šumař, Lenora), které jsou stejně jako vše ve Strnišových básních oslabovány, zpředměťňovány. Veno Taufer využívá lidovou píseň častěji, avšak především ve svých pozdějších sbírkách. Lidovou předlohu štěpí na fragmenty, které pak znovu (různými způsoby) spojuje a propojuje s vlastní poezií, množováním úhlů pohledu a variacemi motivů rozšiřuje jejich sémantické bohatství a zdůrazňuje jejich všeobecnou platnost a přenositelnost.

Druhým tématem, které v alienativní poetice doznalo zásadních změn, je boj za osvobození a smrt ve válce. V 50. letech 20. století toto téma již částečně přehodnotila intimistická generace, která ve svých fikčních světech tematizovala válkou ukradené mládí a sny a hledala útočiště a klid ve svém srdci či v náruči přírody. V Zajcových a Tauferových fikčních světech se lyrické subjekty obracejí přímo ke svým otcům padlým ve válce a shledávají, že jejich ideály mrtvé a jejich hrdinství pošpiněné. Oba básníci v souvislosti s druhou světovou válkou rozvíjejí motiv smrti. Pro básně Daneho Zajce je specifickým

rysem skutečnost, že smrt není chápána jako hrdinné položení života za vlast, ale jako marná oběť. S tímto zbytečným činem přichází nikoli sláva, ale vina za vlastní smrt před svým bližním. S alienativní poetikou souzněla soudobá sbírka Edvarda Kocbeka *Groza*, která proplétala obrazy válečného běsnění s vnitřními sváry subjektu, který válkou prochází a hledá hodnoty, o něž by se mohl opřít.

## ZÁVĚR

Tématem naší práce byla alienativní lyrika, kterou pro nás představuje **raná tvorba básníků Daneho Zajce, Vena Taufera, Gregora Strniši** (tj. sbírky, které básníci vydali mezi lety 1958 a 1965) a **zralé jádro poezie Svetlany Makarovičové** (tak hodnotíme sbírky vydané v první polovině 70. let 20. století).

Rozhodli jsme se věnovat se alienativní poezii z několika různých hledisek. Pro úvodní část této práce jsme zvolili **hledisko kontextu**, a proto jsme nejprve představili kulturně-politickou situaci v Jugoslávii na přelomu 50. a 60. let a v 60. letech 20. století, kdy se kulturní scéna ve Slovinsku už poněkud vymanila z ideologického sevření, avšak svoboda slova byla pořád ještě prázdným pojmem a za kritiku společenských poměrů hrozily vysoké tresty. Proto byla periodika *Revija 57* a *Perspektive*, která významně ovlivňovala kulturní dění ve Slovinsku a byla jakýmsi myšlenkovým zázemím, po několika málo letech své existence zastavena „shora“, jelikož podporovala kritické myšlení a otevřeně upozorňovala na problémy tehdejší společnosti. V těchto časopisech alienativní básníci nejen otiskovali svou tvorbu, ale rovněž se aktivně podíleli na jejich vydávání jako redaktoři. Toto každodenní setkávání pak může být jedním z možných důvodů, proč v poezii Daneho Zajce a Vena Taufera tak často nacházíme vzájemný básnický dialog, který se projevuje v podobě velmi podobných témat, motivů i vlastní myšlenkové struktury básní.

Vzájemná provázanost není přítomna pouze v tvorbě Zajce, Taufera, Strniši a Makarovičové. Ve stejné době působí i několik dalších lyriků, kteří se v jistých aspektech alienativní lyrice přibližují, přesto je však nechápeme jako typické představitele alienativní lyriky. Jsou to **Božo Vodušek, Edvard Kocbek, Saša Vegriová a Niko Grafenauer**. Na patřičných místech na toto blíženectví upozorňujeme a uvádíme ukázky z jejich tvorby jako doklad skutečnosti, že alienativní poezie byla ve své době inspirací dalším básníkům. Vzájemná blízkost poetik jmenovaných lyriků je však i výsledkem vlivu myšlenkového zázemí **existenciální filozofie**, která v 60. letech 20. století výrazně působila na slovinskou literární tvorbu i kulturní život vůbec.

V úvodní části také krátce upozorňujeme na **situaci v chorvatské poezii** na přelomu 50. a 60. let, neboť i zde se v umělecké tvorbě odrážely myšlenky existencialismu a i v Chorvatsku významnou měrou spoluutvářely kulturní dění literární časopisy.

V prvním díle naší práce jsme se rozhodli pro podrobnou analýzu a interpretaci jednotlivých sbírek alienativní poezie, a proto jsme zvolili **hledisko fikčních světů lyriky**. Základem pro teoretické vymezení pojmu fikčního lyrického světa pro nás byly úvahy

Miroslava Červenky, jelikož v jeho pojetí je základem fikčního světa lyrický subjekt, a proto tato metoda umožňuje nahlížet na strukturu poezie právě prostřednictvím podob a proměn lyrického subjektu. Červenkovu pojetí fikčních světů lyriky jsme doplnili úvahami dalších teoretiků (např. Umberta Eca či Eleny Seminové) a vlastními závěry. Ve výsledku pak klademe důraz na existenci **malých fikčních světů** (např. jednotlivých básní či básnických cyklů), které utvářejí fikční světy konkrétních básnických sbírek, autorů či celého básnického směru. Tyto světy jsou vzájemně prostupné, mohou se sobě přibližovat či se proměňovat. Jako druhý důležitý přínos teorie fikčních světů chápeme Červenkův nástin typologizace lyrického subjektu (např. lyrický subjekt v básni role či tzv. persona). Významnou úlohu v naší práci má Červenkou popsané **zdvojení lyrického subjektu** (na pozorující a prožívající já).

Po teoretické části navazujeme **interpretací sbírek** Daneho Zajce (*Požgana trava, Jezik iz zemlje*), Vena Taufera (*Svinčene zvezde, Jetnik prostosti*), Gregora Strniši (*Mozaiki, Odisej, Zvezde*) a Svetlany Makarovičové (*Kresna noč, Volčje jagode, Srčevac, Pelin žena*). Analýzou fikčních světů uvedených básníků jsme zjistili následující skutečnosti: hlavním tématem a ideovým základem všech fikčních světů je **lidská existence**, kterou jednotliví básníci zpracovávají ve svých fikčních světech více či méně odlišně. Ve fikčních světech Daneho Zajce je údělem lidské existence pobývat v nepřátelském a absurdním světě, kterému vládne temná a krutá síla a v němž je všudypřítomná hrozba smrti. Možnosti transcendence jsou pro subjekt velmi omezené (dočasně lze nalézt východisko v erotice, částečně ve slovesné tvorbě).

Veno Taufer do svých fikčních světů vplétá otázku, jakým způsobem lze naplnit vlastní existenci, popřípadě problematizuje odmítání subjektu uvědomit si svou existenci. Zajc i Taufer chápou jako důležitou součást lidské existence komunikaci, a zatímco Zajc ji vidí takřka jako nemožnou, Tauferův subjekt má větší naději na její uskutečnění. Ve vztahu k lidské existenci je podstatným rysem Tauferových fikčních světů ironie a náznaky herního principu.

V prvotině Gregora Strniši stojí myšlenky filozofie existence jakoby v pozadí, neboť je překrývá komplikované ztvárnění objektivizovaného subjektu, přesto však lze jako ústřední téma sbírky chápat osamělou existenci v odcizeném světě. Ve druhé a třetí sbírce je již lidská existence centrálním tématem, které je zasazeno do kontextu mýtu ve vesmírné perspektivě. V jednotlivých cyklech obou sbírek je ztvárněno mnoho podob lidské existence a boj za její uskutečňování, který je často marný. Významné místo zaujímají motivy tvorby a tvoření, rovněž spjaté s lidskou existencí.

Fikční světy Svetlany Makarovičové se od fikčních světů předešlých tří básníků navenek značně odlišují; formálně sice navazují na tradici lidové balady, nicméně i ony směřují svou podstatou k základním otázkám lidské existence. Nahlížíjí ji však prostřednictvím témat ženství, subjektu pronásledovaného kvůli své odlišnosti a skrze problematizaci otázky viny a trestu.

Ve druhém dílu naší práce jsme se soustředili na **postavení alienativní lyriky v rámci vývoje slovinské poezie** od romantismu po období zralého modernismu, především nás zajímaly **vazby** alienativní lyriky na jiné básnické směry a **projevy** těchto vazeb.

Ve fikčních světech rané alienativní poezie je více či méně zřetelné spojení se slovinským **romantismem**, které se projevuje jak v rovině lyrického subjektu, tak v oblasti motivů; nejvýrazněji je navázáno na **oblast erotiky** a lásky. Jako spojnicí s romantickým odkazem chápeme i rozpolcenost lyrického subjektu, která je v jistých aspektech blízká romantickému **dvojnictví**. Lyrický subjekt se v mnoha alienativních fikčních světech štěpí na vlastní lyrický subjekt (který zaujímá postavení pozorovatele a vypravěče) a na „druhého“ (prožívající subjekt, „světlý pól“ lyrického subjektu), který je již lyrickému subjektu částečně odcizený. Ještě větší stupeň odcizení je mezi lyrickým subjektem a fikčním subjektem „jiného“, kterého chápeme jako negativní protipól lyrického subjektu.

Alienativní básníci tematizovali **motivy odcizení a existenciální úzkosti**, které do slovinské lyriky vnesl na sklonku 19. století symbolistní básník **Josip Murn**. Ve fikčních světech jeho poezie rovněž dochází k přehodnocení toposu **přírody**. Lyrický subjekt si uvědomuje distanci a netečnost přírody k jeho existenci – propast mezi ním a světem se ještě více prohlubuje. V neposlední řadě má Murnova poezie nepopiratelný vztah k lidové písni, a jak jsme prokázali, nejen v tomto aspektu byla inspiračním zdrojem poezie Svetlany Makarovičové.

Další spojnicí alienativní lyriky s vývojem slovinské poezie je vazba na meziválečnou avantgardu, především na **expresionismus** a **nadrealismus**. Jim se alienativní poezie přibližuje prostřednictvím ztvárnění existenciální tísně subjektu ve světě a problematickým vztahem ke (křesťanskému) **bohu**. Nejvýrazněji se v alienativní lyrice vztah k expresionistické poetice projevil v rovině **symboliky barev**. Analýzou několika alienativních sbírek jsme prokázali, že všichni jejich tvůrci kladou důraz na světlé a temné tóny i na jejich vzájemný kontrast.

Alienativní fikční světy jsou blízké nadrealismu tematizací poezie a básnictví, spolu se zdůrazňováním důležitosti **hledání nového (básnického) jazyka**. V alienativní poezii má slovo/jazyk často úlohu základní podmínky lidské existence. Další spojnicí s nadrealismem

jsou motivy **snu** a snění, vytváření fikčních světů jako snové reality, často prosycené hrůzou, neboť sen je v alienativní poezii ve své podstatě nebezpečný.

Ve třetím dílu jsme sledovali, jak alienativní poezie uchopuje dvě **tradiční témata slovinské poezie**. Nejprve jsme přiblížili, jak alienativní lyrika začleňuje a zároveň svébytně přetváří **odkaz lidové balady**, který zásadním způsobem formoval poetiku Svetlany Makarovičové. S jeho pomocí básnířka utváří ojedinělý fikční svět, který se od fikčního světa lidové balady liší především relativizací viny a trestu či kritikou pokrytecké společnosti. Lidová slovesnost jako konstituční prvek moderní poezie je přítomna a aktualizována i u Vena Taufera a Gregora Strniši, není však přímo základem fikčního světa, ale je spíše využívána pro jeho dotváření jako jeden z jeho rysů.

Druhým tématem, které bylo na přelomu 50. a 60. let 20. století chápáno jako tradiční a v jistém slova smyslu nedotknutelné, je **boj za svobodu v době druhé světové války**. Tento „novodobý mýtus“ alienativní básníci ve svých fikčních světech rovněž od základu přehodnotili. Válku totiž chápou jako období, které jim, „synům“, vzalo jejich dětství, zatímco ideály „otců“ i jejich hrdinská smrt byly pošpiněny. Respektive, zemřít ve válce již neznamená získat nesmrtelnost. V souvislosti s tímto tématem alienativní básníci opět otvírají otázku viny, a to i viny za svou vlastní smrt.

## RESUMÉ

Tématem naší práce je alienativní lyrika v rané tvorbě Daneho Zajce, Vena Taufera, Gregora Strniši (tj. sbírky z let 1958–1965) a zralé jádro poezie Svetlany Makarovičové (básně z 1. pol. 70. let 20. stol.). V téže době významně ovlivňovala kulturní dění ve Slovinsku periodika *Revija 57* a *Perspektive*, která byla myšlenkovým zázemím i pro uměleckou tvorbu. Souběžně s alienativními básníky působí několik dalších lyriků, kteří se v jistých aspektech alienativní poetice přibližují. Jsou to Božo Vodušek, Edvard Kocbek, Saša Vegriová a Niko Grafenauer. Vzájemnou podobnost zapříčinil i vliv existenciální filozofie, která v 60. letech 20. stol. výrazně působila na slovinskou literární tvorbu i kulturní život vůbec.

Pro podrobnou analýzu a interpretaci jednotlivých sbírek alienativní poezie jsme zvolili hledisko fikčních světů lyriky. Základem pro teoretické vymezení fikčního lyrického světa pro nás jsou úvahy Miroslava Červenky. V centru naší pozornosti stojí lyrický subjekt a klademe též důraz na existenci malých fikčních světů (jednotlivých básní či básnických cyklů), které utvářejí fikční světy konkrétních básnických sbírek, autorů či celého básnického směru. Tyto světy jsou vzájemně prostupné. Hlavním tématem a ideovým základem všech fikčních světů alienativní poezie je lidská existence: u Daneho Zajce je ztvárněna jako pobyt v nepřátelském a absurdním světě, kterému vládne temná a krutá síla. Možnosti transcendence subjektu jsou velmi omezené. Veno Taufer ve svých fikčních světech klade otázky, jaké jsou možnosti naplnění existence, podstatným formujícím rysem jsou u něj ironie a náznaky herního principu. Zajc i Taufer chápou jako důležitou součást lidského bytí komunikaci. Téma lidské existence je ve fikčních světech Gregora Strniši zasazeno do kontextu mýtu ve vesmírné perspektivě a ztvárněno nezřídka jako (marný) boj. Významné místo zaujímají motivy tvorby a tvoření. Fikční světy Svetlany Makarovičové se formálně navazují na tradici lidové balady, svou podstatou však rovněž směřují k základním otázkám lidské existence. Nahlížíjí ji však prostřednictvím témat ženství a otázky viny a trestu.

Alienativní lyriku zásadně ovlivnil dosavadní vývoj slovinské poezie, především období od romantismu po meziválečnou avantgardu. Spojení s romantismem se projevuje jak v rovině lyrického subjektu, tak v oblasti motivů, nejvýrazněji je navázáno na oblast erotiky. Vztah k romantickému odkazu má i rozpolcený lyrický subjekt, který je v jistých aspektech blízký romantickému dvojnictví. Alienativní básníci též navazují na tvorbu symbolisty Josipa Murna, především motivy odcizení a existenciální úzkosti a přehodnocováním toposu přírody. Vazba alienativní lyriky na meziválečnou avantgardu se týká především expresionismu a nadrealismu. Expresionismu se alienativní poezie přibližuje ztvárněním existenciální tísně subjektu ve světě, problematickým vztahem k bohu a v rovině symboliky barev. Alienativní fikční světy mají s nadrealistickými společný důraz na důležitost hledání nového (básnického) jazyka. Další spojenci jsou motivy snu a snění.

Alienativní poezie zásadně přehodnotila dvě tradiční témata slovinské poezie. Do svých fikčních světů začlenila a zároveň v nich svébytně přetvořila odkaz lidové balady. Svetlana Makarovičová ji staví jako základ svých fikčních světů, Veno Taufer a Gregor Strniša baladu v tvorbě využívají spíše jako jeden z rysů. Druhé téma, boj za svobodu ve 2. sv. válce, bylo na přelomu 50. a 60. let 20. stol. chápáno jako v jistém slova smyslu nedotknutelné. Oproti tradičnímu pojetí je zobrazují alienativní básníci zcela odlišně. Válku totiž chápou jako období, které jim, „synům“, vzalo jejich dětství, zatímco ideály „otců“ i jejich hrdinská smrt byly pošpiněny.



## RESUMÉ

The topic of our work is alienation lyric, especially that in the early works of Dane Zajc, Veno Taufer, Gregor Strniša (his collections from the years 1958–1965) and also in the mature core of Svetlana Makarovič's poetry (poems from the first half of the seventies, 20<sup>th</sup> century). In that time, the magazines *Revija 57* and *Perspektive* were of significant influence on cultural climate of the period in Slovenia and they were also the intellectual background of artistic creation. There are several other lyrists working simultaneously with alienation poets and being close to them in some aspects: Božo Vodušek, Edvard Kocbek, Saša Vegri and Niko Grafenauer. Resemblance of their works to those of alienation lyric can partly be ascribed to the influence of existential philosophy which had a significant impact on Slovenian literary creation as well as on the cultural life as a whole in the sixties of the 20<sup>th</sup> century.

We chose the viewpoint of the alienation lyric's fictional worlds in order to analyze and interpret particular collections of alienation poetry, the theoretical background for delimiting fictional worlds of lyric being Miroslav Červenka's reflexions. Central point of attention in our work is the lyrical subject and we also emphasize the existence of small fictional worlds (particular poems or series of poems) that construct fictional worlds of particular collections of poems, particular authors or the whole branch of poetry. These worlds are interlinked. The main theme and intellectual basis of all fictional worlds of alienation poetry is the human existence: Dane Zajc perceives it as dwelling in an inhospitable and absurd world being ruled by dark and cruel power. The possibility of transcending the subject is very much limited. Veno Taufer uses his fictional worlds to ask questions about the possibility of fulfilling one's existence, his major forming principles are irony and implications of pun. Communication is an important feature of human existence for Zajc and Taufer. In the fiction worlds of Gregor Strniša, the topic of human existence is framed within the context of a myth in a space perspective and it is usually depicted as a struggle, often a vain one. The motifs of creation and creating are also significant. The form of Svetlana Makarovič's fictional worlds seems to extend the folk ballad tradition, the nature of her fictional worlds also addresses basic questions of human existence, the existence outlined by Makarovič using the topic of womanhood and the questions of guilt and punishment.

Alienation lyric was influenced by the previous development of Slovenian poetry, especially the period ranging from Romanticism to the interwar avant-garde. Connection to Romanticism reveals itself both in the level of lyrical subject and in the motifs, the strongest bounds with Romanticism can be seen in the erotic sphere. Ambivalent lyrical subject also shows relations to Romanticism as in some aspects it is close to Romantic doubleness. Apparently, the symbolist Josip Murn is another source of inspiration for the works of alienation poets, judging by the motifs of alienation and reshaping the motifs of nature. The connections between alienation lyric and the interwar avant-garde involve mainly Expressionism and Surrealism. Alienation poetry approaches Expressionism by the colour symbology, by depicting the subject's existential unrest and by a problematic relation to God. What alienation fictional worlds have in common with Surrealistic ones is the emphasis on the importance of the search for the new (poetic) language. Another common issues are the dream motifs and dreaming in general.

Alienation poetry has principally reconsidered two basic topics of Slovenian poetry. It has incorporated the folk ballad heritage into its fictional worlds and – at the same time – it has reshaped the folk ballad heritage in an individual style. Svetlana Makarovič builds her fictional worlds on folk ballads, Veno Taufer and Gregor Strniša use ballad as one of the features in their works. Another topic, the fight for freedom in the Second World War, was considered untouchable at the turn of the fifties and sixties of the 20<sup>th</sup> century. Alienation poets tend to outline this topic in a completely different way compared to the traditional one. They see the war as the period that deprived them, „the sons“, of their childhood, while the ideals and the heroic death of their „fathers“ was depreciated.

## BIBLIOGRAFIE

### Primární literatura (citovaná poezie)

- Aškerc, A. *Zbrano delo. Prva knjiga*. Ljubljana: DZS, 1946.  
Grafenauer, N. *Večer pred praznikom*. Ljubljana: DZS, 1962.  
Grafenauer, N. *Stiska jezika*. Ljubljana: DZS, 1965.  
Jarc, M. *Človek in noč*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1960.  
Jenko, S. *Zbrano delo*. Ljubljana: DZS, 1964.  
Kette, D. *Zbrano delo. Prva knjiga*. Ljubljana: DZS, 1976.  
Kocbek, E. *Zbrano delo, druga knjiga*. Ljubljana: DZS, 1993.  
Kosovel, S. *Zbrano delo. Prva knjiga*. Ljubljana: DZS, 1964.  
Kosovel, S. *Zbrano delo. Druga knjiga*. Ljubljana: DZS, 1974.  
Kovič, K. *Vse poti so*. Ljubljana: Študentska založba, 2009.  
Krakar, L. *Med iskalci biserov*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.  
Levstik, F. *Pesmi*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1966.  
Makarovičová, S. *Somrak*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.  
Makarovičová, S. *Kresna noč*. Ljubljana: DZS, 1968.  
Makarovičová, S. *Volčje jagode*. Maribor: Obzorja, 1972.  
Makarovičová, S. *Srčevce*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1973.  
Makarovičová, S. *Pelin žena*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974.  
Makarovičová, S. *Vojskin čas*. Trst: Lipa, 1974.  
Minatti, I. *S poti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1947.  
Murn, J. *Zbrano delo. Prva knjiga*. Ljubljana: DZS, 1954.  
Paternu, B.; Novak-Popovová, I. (eds.) *Slovensko pesništvo upora 1941–1945. Tretja knjiga zaledne*. Dolenjska založba, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete: Novo mesto, 1996.  
Pavček, T. (eds.) *Iz krvi rdeče. Antologija slovenskih pisateljev padlih v NOB*. Ljubljana: Zavod „borec“, 1961.  
Prešeren, F. *Poezije in pisma*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1964.  
Stritar, J. *Zbrano delo. Prva knjiga*. Ljubljana: DZS, 1953.  
Strnša, G. *Zbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba, 2007.  
Škerl, A. *Senca v srcu*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1949.  
Taufer, V. *Svinčene zvezde*. Ljubljana: SZS Emonica, 1988.  
Taufer, V. *Jenik prostosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963.  
Taufer, V. *Vaje in naloge*. Maribor: Obzorja, 1969.  
Taufer, V. *Podatki*. Maribor: Obzorja, 1972.  
Taufer, V. *Pesmarica rabljenih besed*. Ljubljana: DZS, 1975.  
Vodušek, B. *Odčarani svet*. Ljubljana: Modra ptica, 1939.  
Vodušek, B. *Izbrane pesmi*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1966.  
Vegriová, S. *Mesečni konj*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1958.  
Vegriová, S. *Naplavljeni plen*. Ljubljana: DZS, 1961.  
Zajc, D. *V belo. Zbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.  
Zlobec, C. *Pobeglo otroštvo*. Koper: Lipa, 1957.  
Župančič, O. *Zbrano delo. Tretja knjiga*. Ljubljana: DZS, 1959.

### Sekundární literatura

- Bagić, K. *Živi jezici. Interpretacije*. Zagreb: Naklada MD, 1994.  
Bogišić, V. (et al.) *Leksikon hrvatske književnosti*. Zagreb: Naprijed, 1998.  
Baš, A. (eds.) *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2004.  
Bělský, J. (et al.) *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.  
Bernik, F. *Študije o slovenski poeziji*. Ljubljana: DZS, 1993.  
Bílek, P. A. Lyrický subjekt a lyrická situace. In: *Od struktury k fikčnímu světu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci FF, Aluze, 2004, s. 141–164.  
Bílek, P. A. K hledání hranice kdo kde v lyrice mluví. *ČL 2–3*, 2006, s. 140–147.  
Bizjak, H. Poezija Gregorja Strniše. Vsebinsko-idejne plasti. *Dialogi*, 8–9, 1970, s. 574–604.  
Borovniková, S. Rdeče češnje rada jem, črne pa še rajši. *Slavistična revija 4*, 1994, s. 529–544.  
Brezovar, M. Veno Taufer, Svinčene zvezde. *Naša sodobnost 12*, 1959, s. 1133–1134.  
Camus, A. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Garamond, 2006.  
Curtius, T. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998.

- Černý, V. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha: MF, 1992.
- Červenka, M. *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996.
- Červenka, M. *Fikční světy lyriky*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2003.
- Červenka, M. Fikční světy lyriky. In: *Na cestě ke smyslu*. Praha: Torst, 2005, s. 711–783.
- Djumić, D. D. *Krugovi*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1995.
- Dolar, J. *Slovenska moderna (Pričevanja o njenem sprejemanju in o literarnem ozračju ob njenem nastopu)*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977.
- Doležel, L. Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou. *ČL 4*, 2002, s. 341–370.
- Doležel, L. *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003.
- Dolgan, M. Tauferjeva (neobrabljena) pesmarica rabljenih besed (poskus interpretacije). *Sodobnost 1*, 1976, s. 63–75.
- Doorman, M. *Romantický řád*. Praha: Prostor, 2008.
- Dovič, M. *Slovenski pisatelj. Razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.
- Eco, U. Malé světy. *ČL 6*, 1997, s. 625–643.
- Fališevac, D., Nemec, K., Novaković, D. *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb: Šolska knjiga, 2000.
- Ferber, M. A. *Dictionary of Literary Symbols. Second edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Fořt, B. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005.
- Friedrich, H. *Struktura moderní lyriky*. Brno: Host, 2005.
- Fromm, E. *Strach ze svobody*. Praha: Naše vojsko, 1993.
- Gadamer, H. G. *Aktualita krásného*. Praha: Triáda, 2003.
- Golež-Kaučičová, M. *Ljudsko in umetno – dva obraza ustvarjalnosti*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003.
- Grafenauer, N. *Odisej v labirintu*. Ljubljana: Nova revija, 2001.
- Grün, H. Minattijeva zbirka „S poti“, *Mladinska revija 2*, 1947/8, s. 74–77.
- Heidegger, M. *Co je metafyzika? Básnický bydlí člověk. Konec filozofie a úkol myšlení*. Praha: Oikoymenh, 2006.
- Hodrová, D. *Místo s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994.
- Hodrová, D. Poetika postavy. In: ... *na okraj chaosu*. Praha: Torst, 2001, s. 517–717.
- Hofman, B. *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1978.
- Horyna, B. *Dějiny rané romantiky. Fichte – Schlegel – Novalis*. Praha: Vyšehrad, 2005.
- Hribar, T. *Sodobna slovenska poezija*. Maribor: Obzorja, 1984.
- Hladký, L. *Jugoslávská krize a její historické souvislosti*. Praha: H&H, 1993.
- Chmelíková, H. *Intimismus ve slovinské poezii*. [Diplomová práce]. Praha, 2003.
- Inkret, A. (eds.) *Edvard Kocbek. Zbrano delo, druga knjiga*. Ljubljana: DZS, 1993.
- Juvan, M. Veno Taufer – življenje in delo. *Jezik in slovstvo 6*, 1995/96. (<http://www.ff.uni-lj.si/publikacije/jis/lat1/041/66c01.htm>)
- Kant, I. *Kritika praktického rozumu*. Praha: Oikoymenh, 1996.
- Kavčič, S. *Rojstvo in smrt Perspektiv*. *Nova revija 35/36*, 1985, s. 485–487.
- Kermauner, T. Svet krivnikov in žrtev. *Perspektive 4–6*, 1960/61, s. 385–403, 532–543, 688–703.
- Kermauner, T. Svet žive smrti. *Problemi 3*, 1965, s. 1452–1490.
- Kermauner, T. Odsotna prisotnost biti. *Problemi 45–48*, 1966, s. 1016–1056.
- Kermauner, T.: *Izročilo in razkroj*. Ljubljana: DZS, 1970.
- Kermauner, T. *Perspektivovci*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1995.
- Kierkegaard, S., *Bázeň a chvění. Nemoc k smrti*. Praha: Svoboda-Libertas, 1993.
- Klabus, V. Poezija Gregorja Strniše. *Perspektive 35–37*, 1963–64, s. 558–569, 745–761.
- Klabus, V. Pričevanje o Reviji 57 in Perspektivah. In: *Slovensko perspektivstvo*. (Eds. T. Kermauner). Ljubljana: Društvo za preučevanje zgodovine, literature in antropologije: Znanstveno in publicistično središče, 1996, s. 111–136.
- Kmecl, M. Pravljíčnost večerne pravljice. In: *Lirika, epika, dramatika. Študije iz novejšje slovenske književnosti*. Murska Sobota: Pomurska založba, 1971, s. 271–275.
- Kocbek, E. Čemu ustvarjam? *Panonski zbornik*. Murska sobota: Pomurska založba, 1966, s. 8–9.
- Kocijan, G. *Med analizo in sintezo*. Maribor: Obzorja, 1992.
- Kos, J. Pesmi štirih. *Naša sodobnost 7–9*, 1953, s. 691–702, 846–854, 932–940.
- Kos, J. Romantika in realizem v Jenkovih obrazih. *Jezik in slovstvo 8*, 1966, s. 237–245.
- Kos, J. *Sodobna slovenska lirika. Perspektive 32–37*, 1962/63, s. 998–1009, 1175–1193; 1963/64, s. 52–72, 326–336, 570–579.
- Kos, J. Murn in modernizem 20. stoletja. *Sodobnost 11*, 1979, s. 1041–1055.
- Kos, J. *Slovenska lirika 1950–1980. Izbrana dela iz domače in svetovne književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.

- Kos, J. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut FF v Ljubljani a Patrizanska knjiga, 1987.
- Kos, J. *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literatura, 1995.
- Krambergar, M. „Odisej“ ali avtonomija umetnosti. *Dialogi* 1–4, 1965, s. 48–56, 112–118, 176–183.
- Kubínová, M. Pojmy v pohybu (K Červenkovu setkání lyriky s fikčností). *ČL* 2–3, 2006, s. 148–159.
- Kumerová, Z. *Balada o nevesti detemorilki*. Ljubljana: SAZU, 1963.
- Kumerová, Z. *Vsebinski tipi slovenskih pripovednih pesmi, Typenindex slowenischer Erzähllieder*. Ljubljana: SAZU, 1974.
- Kumer, Z.: *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1996.
- Kuret, N. Jurjevanje. *Ave Maria* 4, 2008, s. 80–82.
- Kvapil, M., Karpatský, D. (et al.) *Slovník spisovatelů Jugoslávie*. Praha: Odeon, 1979.
- Legiša, L. (et al.) *Zgodovina slovenskega slovstva II. Romantika in realizem I*. Ljubljana: Slovenska matica, 1959.
- Legiša, L. (et al.) *Zgodovina slovenskega slovstva VII. V ekspresionizmu in novi realizem*. Ljubljana: Slovenska matica, 1969.
- Leksikon slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996.
- Ludvik, D. Izvor desetništva. *Slovenski etnograf* 13, Ljubljana 1960, s. 79–90.
- Mathauser, Z. Subjekt lyricko-epické básně. In: *Báseň na dosah eidosu*. Praha: Univerzita Karlova, 2005, s. 53–54.
- Mukařovský, J. Lyrika. In: *Studie II*. Brno: Host, 2001, s. 71–73.
- Mejak, M. Dve lirični zbirki, *Naša sodobnost* 4, 1956, s. 255–261.
- Mejak, M. Samota odčaranega sveta. In: *Božo Vodusek: Izbrane pesmi*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1966, s. 5–19.
- Milanja, C. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. I*. Zagreb: Zagrebgrafo, 2000.
- Milanja, C. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. II*. Zagreb: Altagama, 2001.
- Mukařovský, J. Detail jako základní sémantická jednotka v lidovém umění. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 209–220.
- Mžourková, H. Zaklínání slov (Básnická sbírka *Groza* Edvarda Kocbeka) In: *Edvard Kocbek (1904–1981) Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia*. Praha: NK ČR – Slovanská knihovna, 2007, s. 45–56.
- Mžourková, H. Dane Zajc a filozofie existence. In: *Slavistika dnes: vlivy a kontexty (Konference mladých slavistů II – říjen 2006)*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2008, s. 491–502.
- Mžourková, H. Fikční světy v poezii Svetlany Makarovičové. In: *Slavistika v moderním světě (Konference mladých slavistů III – říjen 2007)*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2008, s. 169–176.
- Mžourková, H. Přehodnocování národních mýtů ve slovinské alienativní lyrice. In: *Konference mladých slavistů IV – říjen 2008*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2009, s. 219–224.
- Mžourková, H. Poezija Daneta Zajca in slovenska ekspresionistična poezija. In: *Slovenski mikrokosmosi, medetni in medkulturni odnosi. (Slovenski slavistični kongres, Monošter 2009)*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2009, s. 359–370.
- Novak-Popovová, I. Sodobna slovenska poezija. In: *38. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2002, s. 271–281.
- Novak-Popovová, I. *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera, 2003.
- Novak, B. A. (eds.) *Dane Zajc. Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1995.
- Novak, B. A. Skrivnost Murnovega petja, *Glasnik slovenske matice* 1–2, 1996, s. 43–52.
- Novak, B. A. Pesem in človek (dvogovor s pesmijo Daneta Zajca). In: *D. Zajc: Kepa pepela. Izbrane pesmi*. Maribor: Mladinska knjiga Založba, d. d., 2007, s. 231–253.
- Novak, F. Večer pred praznikom. *Sodobnost* 3, 1963, s. 267–269.
- Osti, J. Memento mori ali kristalizacija teme smrti v poeziji Svetlane Makarovič. In: *Bo žrl, bo žrt*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998, s. 129–157.
- Osti, J. *Tek pod mavrico*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2008.
- Pánek, J. (eds.) *Samostatný stát mezi většími sousedy – podnět pro slovinskou politiku a kulturu*. Praha: Národní knihovna ČR, Slovanská knihovna, 1999.
- Paternu, B. Minattijeva lirika. *Problemi* 6, 1964, s. 613–634.
- Paternu, B. Lirika. In: *Slovenska književnost 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska Matica, 1967, s. 9–228.
- Paternu, B. Problem nadrealizma v sodobni slovenski liriki. In: *Pogledi na slovensko književnost (Študije in razprave) II. knjiga*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974, s. 309–357.
- Paternu, B. Kocbekova „Groza“. In: *Edvard Kocbek. Zbrano delo, druga knjiga*. Ljubljana: DZS, 1993, s. 481–498.
- Paternu, B. *France Prešeren 1800–1849*. Ljubljana: Znanstveni inštitut FF, 1994.

- Paternu, B. *Od ekspresionizma do postmoderne*. Ljubljana: Slovenska matica, 1999.
- Pavličová, D. *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor: Slavistično društvo Maribor, 2003.
- Pibernik, F., Strniša, G. Svet in kozmos. *Nova revija VI*, 1987, s. 254–266.
- Pirjevec, D. (eds.) *Josip Murn. Zbrano delo. Prva knjiga*. Ljubljana: DZS, 1954.
- Pirjevec, J. Uvod v umevanje Murnove poezije. In: *Topol samujoč*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1967, s. 123–143.
- Pirjevec, J. *Jugoslávie 1918–1992*. Praha: Argo, 2000.
- Poniž, D. *Molk in pisava*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986.
- Poniž, D. *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica, 2001.
- Poniž, D. *Beseda se vzdiguje v dim. Stoletje slovenske lirike*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2002.
- Pogačnik, J. Tema smrti v Murnovi poeziji. *Sodobnost 11*, 1979, s. 1063–1069.
- Pogačnik, J. (et al.) *Slovenska književnost I.*, Ljubljana: DZS, 1998.
- Pogačnik, J. (et al.) *Slovenska književnost III.* Ljubljana: DZS, 2001.
- Praz, M. *The Romantic Agony*. London: Oxford University Press, 1978.
- Procházka, M. Hrbata, Z. *Romantismus a a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005.
- Repe, B. *Obračun s Perspektivami*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1990.
- Ronenová, R. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006.
- Rupel, D. (eds.) *Kocbekov zbornik*. Maribor: Obzorja, 1987.
- Ryanová, M. *Possible worlds, artifical intelligence, and narrative theory*. Indiana: University Bloomington & Indianapolis Press, 1991.
- Ryanová, M. L. Možné světy v soudobé teorii literatury. *ČL 6*, 1997, s. 570–599.
- Sartre, J. P. *Slova*. Praha: Svoboda, 1992.
- Sartre, J. P. *Zed'. Nevolnost*. Praha: KMa, 2001.
- Sartre, J. P. *Existencialismus je humanismus*. Praha: Vyšehrad, 2004.
- Semino, E. *Language and world creation in poems and other texts*. New York: Addison Wesley Longman, 1997.
- Sirovátka, O. Nad českými lidovými baladami. In: *České lidové balady*, Praha: Melantrich, 1983, 223–249.
- Sirovátka, O. Látkové shody mezi českou a slovinskou lidovou baladou. In: *Srovnávací studie o české lidové slovesnosti*. Brno: AV ČR, 1996, s. 199–202.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: ZRC SAZU, 1994.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika (elektronická verze)* <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html>
- Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia, 1994.
- Snoj, J. Pobeglo otroštvo, *Revija 57*, 2, 1958, s. 63–67.
- Stanek, J. (et al.) *Gregor Strniša. Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993.
- Šega, D. Idejni profil Kocbekove poezije. *Dialogi 4*, 1965, s. 459–468.
- Šesták, M., Tejchman, M., Havlíková, L., Hladký, L., Pelikán, J. *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: NLN, 1998.
- Šteger, A. Vrata v belo. In: *V belo. Zbrane pesmi*. Študentska založba, Ljubljana: 2008, s. 647–688.
- Šteger, A. Ali kdo ve? In: *Gregor Strniša: Zbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba, 2007, s. 759–803.
- Štih, B. Spremna beseda. In: *Človek in noč*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1960, s. 427–454.
- Taufer, V. O rabi rabljenih besed. In: *Pesmarica rabljenih besed*. Ljubljana: DZS, 1975, s. 43–65.
- Taufer, V. *Zvenčanje verig. Eseji in dokumenti*. Ljubljana: Študentska založba, 2004.
- Travers, M. *An Introduction to Modern European Literature. From Romanticism to Postmodernism*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- Wellek, R.; Warren, A. *Teorie literatury*. Praha: Votobia, 1996.
- Wellek, R. Pojetí romantismu v literární historii. In: *Koncepty literární vědy*. Praha: HaH, 2005, s. 45–91.
- Zadravec, F. Edvard Kocbek. In: *Panonski zbornik*. Murska sobota: Pomurska založba, 1966, s. 167–183.
- Zadravec, F. Slovenska ekspresionistična literatura. In: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi (tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu)*. Ljubljana: Univerzitetna Edvarda Kardelja, 1984, s. 9–40.
- Zadravec, F. *Slovenska ekspresionistična literatura*. Murska sobota: Pomurska založba, Ljubljana: Znanstveni inštitut filozofske fakultete, 1993.
- Zadravec, F. (et al.) *Slovenska književnost II.* Ljubljana: DZS, 1999.
- Zorn, A. *Nacionalni junaki, narcisi in stvaritelji*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999.